ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

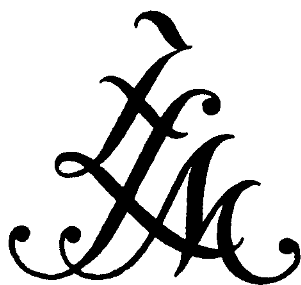
MONATSSCHRIFT FÜR EINE GEISTIGE ERNEUERUNG DER DEUTSCHEN MUSIK

*

GEGRÜNDET 1834
ALS „NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK“
VON ROBERT SCHUMANN

*

HAUPTSCHRIFTLEITER:
DR. ALFRED HEUSS



93. JAHRGANG 1926

STEINGRÄBER-VERLAG / LEIPZIG
(VERLAG DER ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK)

[illegible]

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

INHALT

93. Jahrgang

I. Leitartikel und Aufsätze

II. Konzert und Oper

III. Musikfeste und Festspiele

IV. Neuerscheinungen und Anzeigen von Musikalien

V. Besprechungen

VI. Kreuz und Quer

VII. Notizen

VIII. Bilder und Faksimiles[1])

IX. Musikbeilagen[1])

X. Verschiedenes

---

[1]) Die eingeklammerten Seitenzahlen beziehen sich auf den jeweils dazu gehörigen Text unter „Zu unserer Musik- und Notenbeilage".

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik
Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik“ von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt
HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS
Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

93. JAHRG. LEIPZIG / JANUAR 1926 HEFT 1

Wie einige große Eingebungen in berühmten Liedmelodien zustande gekommen sind

Zur Beleuchtung künstlerischen Liedschaffens

Von Dr. Alfred Heuß
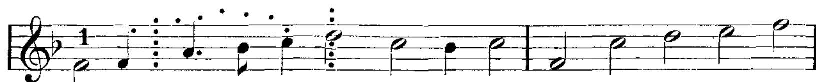
Von unserer Gepflogenheit, am Ende des Jahres einem wertvollen Lied eine bis ins einzelne gehende Untersuchung zu widmen, mußte im Dezemberheft leider abgewichen werden; ihr sei aber sofort im neuen Jahr Rechnung getragen. Nur sei dieses Mal etwas anders vorgegangen, weil eine schon lange fertiggestellte und für letztes Heft in Aussicht genommene Arbeit über Luthers „Ein feste Burg“ sich als zu umfangreich erwies. Immerhin möge auch dieses Lied wenigstens an der Stelle, wo seine Entstehung aus bestimmten Worten des Textes am offensichtlichsten wird, herangezogen werden. Denn es soll uns hier darauf ankommen, an einigen berühmten Liedern zu zeigen, durch welche Art der Erfassung des Wortes sich große musikalische Eingebungen einstellten. Dabei wird noch ein besonderer künstlerischer Zweck verfolgt. Wir leben in der Zeit einer einseitigsten rein musikalischen Einstellung und Musikerklärung, die ihren Ursprung in der Romantik haben. Damals geschah es zum erstenmal, daß die ganze Vokalmusik prinzipiell von der Instrumentalmusik in dem Sinne getrennt wurde, daß nur diese als eigentliche reine Musik angesehen werden könne, während jene infolge ihrer Entstehung auf Grund des Wortes und der mit ihm verbundenen außermusikalischen Vorstellungen nur eine Musik zweiten Grades, eine angewandte Musik sei. Mit dieser Auffassung, die genau so einseitig ist wie die im 19. Jahrhundert noch gelegentlich vertretene gegenteilige, wächst heute sozusagen jeder als mit einer selbstverständlichen Wahrheit auf, und noch liegen nicht allzu viele Anzeichen vor, daß ihr auch einmal ins Gesicht gesehen würde. Die allgemeine Frage soll uns indessen in diesem Zusammenhang nicht weiter beschäftigen, es wäre im Sinne der Praxis schließlich auch gleichgültig, ob theoretisch die eine oder die andere Musikart als die höhere angesehen wird, wenn nicht durch die rein musikalische Einstellung zur Musik das Verhältnis zum Wort in der Vokalmusik außerordentlich gelitten hätte. Je loser die Entstehung der Vokalmelodie mit dem Wort zusammenhänge, je freier, unabhängiger, gewissermaßen rein musikalisch die Verbindung der beiden Faktoren sei, um so mehr nähere sich — dies die zwar nicht klar eingestandene Schlußfolgerung — die Vokalmusik der reinen, der

eigentlichen Musik. Das hieß denn schließlich und zwar gerade für die Vokalpraxis soviel als: Nehmt das Wort möglichst nur in seinem allgemeinsten Sinne, gewissermaßen aus dem rein musikalischen Stimmungsgehalt heraus, es muß eine Geburt aus dem allein seligmachenden Schoße der Musik stattfinden, Musik und nochmals Musik das Primäre sein. Keineswegs geht aber auch auf die exakte Bedeutung des Wortes ein, laßt euch ja nicht einfallen, von wortgezeugter Melodie nur zu reden, denn das ist sehr verdächtig, weil es gegen euer Musikertum zeugt, kurz die Ehe von Wort und Musik sei so frei, unverbindlich und locker wie möglich, dann seid ihr wahre, gewissermaßen rein musikalische Vokalkomponisten. Wer zweifelt, daß im großen ganzen die Vokalmusik seit langem in dieser Art zustandekommt, wobei sich allerdings herausstellte, daß sie also trotz aller reinmusikalischen Geburt nicht nur immer unvokaler, sondern vor allem auch unmusikalischer geworden ist? Unter solchen Verhältnissen wird kaum etwas Besseres geschehen können, als gerade an berühmten Beispielen zu zeigen suchen, wie so vollkommen anders als wie beschrieben zunächst einmal Liedmelodien zustande gekommen sind. Freilich, was ist gerade auch auf diesem Gebiete nicht alles zusammenphantasiert worden, wie konnte, um gleich auf unsere Beispiele zu sprechen zu kommen, ein Liedforscher — ich will den Namen gar nicht nennen — sogar zu einer gewissen Berühmtheit gelangen, als er den Nachweis zu erbringen suchte, Luthers Melodie zu „Ein feste Burg" sei weiter nichts als aus einzelnen Stücken des gregorianischen Chorals zusammengesetzt. Das war nicht deshalb eine von allen Musen verlassene Auffassung, weil es nicht ganz gut vorkommen kann und auch vorkommt, daß eine berühmte, bedeutende Melodie sogar an allen Ecken und Enden an andere Melodien anklingt, sondern deshalb, weil die Annahme, eine Melodie dieser Art entstehe auf Grund von Anklängen, von Reminiszenzen, sei also aus solchen zusammengesetzt, die vollste Unkenntnis über Entstehung echter Melodien aufzeigt und kurzweg für den undiskutabel ist, der über diese Dinge Bescheid weiß. Denn eine echte Melodie entspringt immer nur der allerinnigsten Verbindung mit dem Wort, mag dabei sogar jede einzelne Melodiezeile schon anderwärts vorkommen, mithin gar nichts Neues im reinen „Wortlaut" bieten. Ein Neues ist sie trotzdem durchaus, und zwar nicht allein deswegen, weil sie als Ganzes einen ganz selbständigen, neuen und in sich geschlossenen Eindruck macht, sondern, weil nachgewiesen werden kann, die Melodie sei sowohl als Ganzes wie aber auch im einzelnen in genauem Anschluß an die Worte entstanden. Dieser Nachweis kann allerdings sehr oft nicht geführt werden, weil entweder die originalen Worte oder die originale Melodie nicht mehr vorliegen. Aber auch wenn dies zutrifft, ergeben sich beim Strophenlied die hier hinlänglich in Liedaufsätzen erörterten Schwierigkeiten, nun auch herauszubringen, welche der oft zahlreichen Strophen den speziellen, und zwar kompositorischen Untergrund für den Komponisten abgegeben habe. Wir werden hier lediglich Fälle behandeln, in denen das gesuchte Wort uns geradezu entgegenspringt, so wir uns in der Welt des Strophenlieds einigermaßen heimisch gemacht haben, also über den geistigen Zusammenhang von Text und Weise Bescheid wissen. Die Untersuchung als solche sei in diesen Beispielen auch keineswegs das wichtigste, sondern lediglich Mittel zum Zweck. Dieser aber besteht vornehmlich darin, die Kräfte aufzuzeigen, die zu Außerordentlichem auf diesem Gebiete geführt haben.

Von den drei hier zu behandelnden Fällen stammen zwei der Lieder von Männern, die nicht als Komponisten anzusprechen sind, sondern die lediglich dann und wann einmal eine Liedmelodie hervorbrachten, Martin Luther in seinem berühmtesten Lied und Philipp Nicolai in: Wie schön leucht' uns der Morgenstern. Das dritte Lied sei aber
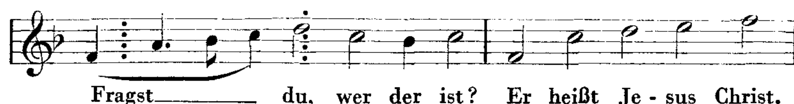
einem unserer größten Meister, Beethoven, entnommen, was uns zugleich zeigen wird, daß die in Frage kommenden Kräfte die gleichen sind, möge es sich um einen gelegentlichen oder einen wirklichen Komponisten handeln.

Da Luthers Dichtung in jedermanns Hände sein kann, sei aus Raumrücksichten auf ihre Wiedergabe verzichtet, der Leser sei aber gebeten, sie vor sich zu legen. Betrachtet er die erste Strophe, so bemerkt er, daß der zweite und größere Teil der Verse vom „alt bösen Feind" handelt, Luther also gewissermaßen diesen durch seine Musik verherrlicht hätte. Die ziemlich stupide Art, mit der man früher Strophenlieder zu erklären sich gezwungen sah, mußte über derartiges stillschweigend hinwegsehen, d. h. eben das Unnatürliche und Ungeistige als das Normale und Gegebene ansehen, wobei, um die ganze Sache noch etwas schmackhafter und plausibler zu machen, nicht wenig romantischer Musikdunst beigegeben wurde, darin bestehend, daß besonders dann, wenn einem Autor etwas Gutes in den Sinn kam, er überhaupt nichts davon wisse, kurz, der Herr den Seinen es eben im Schlafe gebe. Nimmt der Leser nun die Melodie Luthers zur Hand, die besonders an dieser Stelle von der heutigen Version teilweise stark abweicht, so stößt er auf folgende zwei sehr verschiedene Melodiephrasen, auf die beiden metrisch gleich gebauten Reimverse (Der alt' böse Feind Mit Ernst er's jetzt meint):



(Die Zählzeit, eine gewichtige halbe Note (𝅗𝅥), sei gebührend berücksichtigt, damit die Synkopen des 5. und 6. Tones ja zum Ausdruck kommen.) Man sieht ohne weiteres, wie grundverschieden die beiden Melodiezeilen sind, sie in zwei sich gegenüberstehende Teile zerfallen. Rein äußerlich charakterisiert sich die erste Zeile als eine überaus reich verzweigte melismatische Bildung, während die zweite in reinen Notenwerten verläuft, alles Melismatische völlig verschmähend. Betrachten wir die Melodienstücke weiterhin vom absolut musikalischen Standpunkt, so sehen wir folgendes: Beide Zeilen nehmen den Ausgangspunkt vom Grundton der Tonart, zugleich die einzige Übereinstimmung zwischen ihnen. Aber gleich in der Art, wie der Ton gebracht wird, zeigen sich Verschiedenheiten. Während er im ersten Falle nur auftaktig zur Anwendung kommt, wird er im zweiten mit voller Bestimmtheit ergriffen. Dieser Unterschied ist auch weiterhin entscheidend für beide Zeilen. Die erste bleibt am Ende in der Luft hängen, sie endet mit dem offenstehenden Quintton, um den sie sich wie suchend herumbewegt hat, während die zweite, den Quintton mit höchster Bestimmtheit fassend, von ihm aus mit eherner Bestimmtheit über den Leitton zum Grundton der oberen Oktave, keinen Ton der oberen Tonleiter auslassend, emporsteigt und — auch vom Standpunkt der Harmonie — des Bestimmtesten kadenziert. Bringt also die erste Zeile eine fragende Aufstellung, so die zweite eine bestimmteste Erfüllung. All' das geht mit größter Bestimmtheit aus den Noten an sich hervor. Und nun fragen wir: Kann schlechthin eine gewichtige Frage in der Sprache der Tonkunst bedeutungsvoller und schöner, vor allem aber richtiger aufgestellt werden wie hier und — zweite Zeile — kann sie bestimmter mit einer Antwort versehen werden? Ich glaube nicht, und sage weiterhin, daß diese beiden Zeilen im Sinne einer Frage und Antwort von keinem großen Komponisten besser gesetzt werden könnten, als es hier zutage tritt. Vielleicht vermag ein durchgebildeter Komponist überhaupt nicht etwas so Freies und „Ungehindertes" zu schreiben, weil es ihm zu sehr im Blute oder doch in der Schulung sitzt, ein Reimpaar doch einigermaßen mit den Gesetzen der Symmetrie in Übereinstimmung zu bringen, bei aller Ausprägung von Frage und Antwort

natürlich. Das ist aber wieder eine Frage für sich, die nämlich, was gerade die Tonkunst genialen Männern, die aber gar keine eigentlichen Fachleute sind, verdankt. Glaubt man nun aber, daß diese Melodiezeilen auf die Worte der ersten Strophe, auf „der alt' böse Feind, mit Ernst er's jetzt meint" entstanden sein können, abgesehen davon, daß Luther seine Feinde mit dem wunderbaren Melisma, dem größten und schönsten der ganzen Melodie, ausgezeichnet, dekoriert hätte, nicht davon aber abgesehen, daß diese Worte, die einen ganz einheitlichen Komplex darstellen, niemals in zwei kontrastierende Hälften zerfallen könnten! Und nun wird das Suchen nach den von Luther komponierten Worten nicht mehr schwer; die Lösung heißt:



Ich möchte nunmehr nicht mehr viele Worte über diese Stelle, würdig des größten Komponisten, verlieren. Es kommt mir einzig noch darauf an, sie in den Zusammenhang des Ganzen zu stellen. Mit einem Male sehen wir nämlich überhaupt in das Herz der Melodie und des von Luther als Musiker durchleuchteten Textes. Im Mittelpunkt der Reformation stand, im Gegensatz zum Katholizismus, die Person Jesu Christi, sie ist es, die den ehernen granitnen Untergrund für die gewaltige religiöse Bewegung bildete und bilden sollte, sie ist es, die den Menschen mit der triumphierenden Bestimmtheit unserer zweiten Melodiezeile zum Himmel führen konnte. Und von hier aus kommen wir — ich muß die nähere Begründung hier allerdings schuldig bleiben — auch zum ersten Teil der Melodie, der, manchem vielleicht zunächst noch verwunderlich, textlich mit der Frage innigst zusammenhängt. Dieser gehen die Worte voraus:
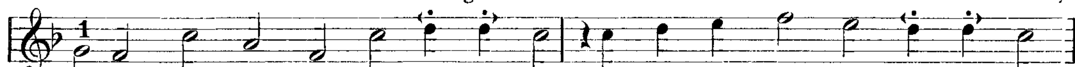
Es streit' für uns der rechte Mann,
den Gott hat selbst erkoren,
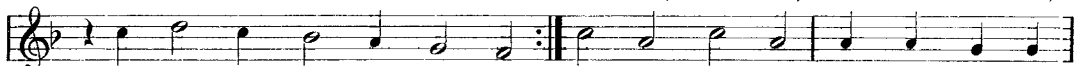
und diese Worte sind es, die Luther in seinem Streit- und Trutzlied komponiert hat, wobei als Selbstverständliches der Gesamttext in seiner ganzen Kraft den allgemeinen seelischen und geistigen Untergrund bildete. Denn eine echte Strophenmelodie bezieht ihre allgemeinen Kräfte und Säfte aus dem Ganzen, während sie ihre Physiognomie, ihre kompositorische Gestalt von dem speziellen Text erhält, in dem die musikalisch-produktive Seele des Tonsetzers sich entladet. Auf dieser Synthese beruht die als solche ganz unbegreifliche Kraft und unbesiegbare Widerstandsfähigkeit solcher Strophenmelodien, die — man muß immer wieder darauf hinweisen — das älteste noch heutige, lebendige musikalische Kulturgut darstellen. Und auf dieser Synthese beruht weiterhin alles echte musikalische Schaffen, wie sich denn nirgends die einzelnen, grundlegenden Faktoren hiefür klarer nachweisen lassen als bei der echten Strophenmelodie. Indessen, verlassen wir nun dieses monumentale Beispiel, das uns zeigte, wie ein Mann, der gar nicht den Komponisten zugezählt werden kann, aus der Tiefe seines allerdings auch sehr musikalischen Herzens dazu gelangen kann, musikalisch sogar sehr Schwieriges, wie es die Aufstellung und Beantwortung einer tief bedeutsamen Frage in der Musik darstellt, auf musikalisch tiefste und wahrste Art zu geben. Verlassen wir dieses Beispiel, ohne es bei weitem ausgeschöpft zu haben und wenden wir uns einem neuen zu.

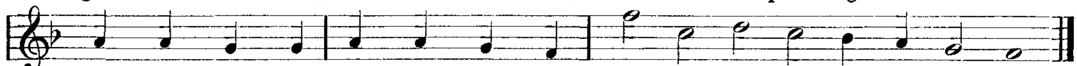
Allerlei Mären sind über Nicolais: Wie schön leucht' uns der Morgenstern im Umlauf gewesen und spuken teilweise auch heute noch. Weil die Melodie in ihrer Originalgestalt geradezu unbändig frisch ist und sich selbst von fröhlichsten weltlichen

Melodien des 16. Jahrhunderts abhebt, bald auch weltliche Texte auf sie gesungen wurden, war man im 19. Jahrhundert schnell bei der Hand, das Verhältnis umzudrehen, also die Originalmelodie als auf einem weltlichen Text entstanden anzunehmen, mithin Nicolai die Autorschaft der Melodie und eigentlich auch des Gedichtes zu nehmen. Tatsächlich liegt hier aber einer der selteneren Fälle vor, daß ein geistliches Lied für den weltlichen Gebrauch zugerichtet wurde. Auch heute wird indessen die Melodie Nicolais, wenigstens ihre Anfangs- und Schlußzeile, mit einer früheren kirchlichen Melodie, die sich im Straßburger Gesangbuch von 1568 — Nicolais Lied entstand am Ende des Jahrhunderts — findet, in Verbindung gebracht. Über selbst „wörtliche" Übereinstimmungen in zwei verschiedenen Melodien, von denen die eine nachweislich die ältere und dem Urheber der zweiten sogar gut bekannt ist, will ich nachher einige Bemerkungen machen.

Hinsichtlich der Melodie-Entstehung verhält sich die Sache so: Hat man erkannt, welchen Worten die Melodie förmlich entsprungen ist, so weiß man zugleich mit der Bestimmtheit eines Gottes, daß die Melodie absolutestes Eigentum desjenigen ist, der sie aus diesen Worten hervorgehen ließ, und man lacht darüber, daß überhaupt Zweifel über die Autorschaft entstehen konnten. Ich kann mich auch, weil es sich um einen der ausgeprägtesten Fälle eines unmittelbaren Hervorgehens einer Melodie aus bestimmten Worten handelt, kurz fassen. Nicolais Dichtung, ein freudiges, ausgesprochenes Jesuslied, hat als sechste der sieben Strophen die echteste Musikantenstrophe, die man sich denken kann, und diese Strophe hat Nicolai — wofür wir Musiker ihm allezeit dankbar sein müssen — mit einer elementaren Freude förmlich an der Wurzel der Worte aufgegriffen. Und so singt er nun:







Ich streite mit niemand, der bei einem derart lapidaren Beispiel nicht ohne weiteres erkennt, daß die Melodie nicht aus der ersten, sondern nur aus der Musikantenstrophe hervorgegangen sein kann; denn es handelt sich hier insofern um einen besonderen Fall, als die nicht deutschen Worte „Kithara" und „Musica" einen so ausgeprägt scharfen, stakkatomäßigen daktylischen „Rhythmus" aufweisen, daß jeder mit gesundem Sprachgefühl begabte und die Worte ohne weiteres packende Musiker diese beiden Wörter ähnlich, d. h. jedenfalls mit kurzen Stakkato-Noten geben wird. Man singe denn auch die Melodie in genauestem Anschluß an diese Strophe, vergesse also vollständig den üblichen Vortrag auf Grund der ausgeglichenen Melodie. Hierauf mache er die Gegenprobe, derart, daß er die erste Strophe in ganz gleicher Weise singt wie die sechste, deren echter

Vortrag uns das Urbild — wie ich es nenne — der Melodie enthüllt. Die Worte „Morgenstern“ und „vor dem Herrn“ müssen also bei dieser Gegenprobe ebenfalls staccato gesungen werden, wobei jeder die ganz undeutsche Behandlung dieser Worte ohne weiteres erkennt. Es dürfte auch sicher kaum nötig sein, näher auf den ersten Teil der Melodie einzugehen.

Außerordentlich bezeichnend ist aber auch der zweite Teil. Die breiten Worte der ersten Strophe: schön und herrlich, groß und ehrlich“ hätten unmöglich eine so fein stakkatomäßige Sequenzmelodie hervorrufen können, wie es — wieder sind es Fremdworte — die Worte der sechsten Strophe nahelegen. Überaus interessant ist die Verszeile „dankt dem Herren“. Sie werden noch in den Strom der Erfindung der vorhergehenden Worte hineingerissen, zugleich fühlt man aber, daß hier die Erfindung zu stocken beginnt. Und nun ist es die Schlußzeile mit ihrer großen erhabenen Vorstellung: „Groß ist der König der Ehren“, die der feurigen Seele Nicolais mit einem plötzlichen Ruck nicht nur eine ganz andere Richtung gibt und sie dem irdischen Schwingen und Jubilieren entführt, sondern auch ganz neue Erfindungsquellen erschließt, und zwar solche, die, den Worten entsprechend, dem Gebiet des Erhabenen angehören. Man sieht in solchen plastisch-lapidaren Fällen förmlich in die schöpferische Musikerseele — im Zustand des Produzierens. Hat man derartiges bei den verschiedensten Meistern und echten Erfindern öfter beobachtet, weiß mithin auch, daß große, plötzliche Eingebungen in der Vokalmusik — und in der Instrumentalmusik ist's vielfach ganz gleich — immer auf neue textliche, also außermusikalische Anregungen zurückzuführen sind, auf solche also, die dem ganzen Menschen im Künstler, mithin in Übertragung auch seinem Musikertum, neue Impulse, neue Kräfte geben, wer das immer und immer wieder beobachtet hat, der hat für heutige und frühere rein musikalische Erklärungen nur jenes mitleidige Lachen übrig, das allem geistigen, dabei nicht wenig auf sich eingebildeten Kastratentum gegenüber am Platze ist. Feurig — und dabei doch ganz wunderbar ruhig — sieht's in den Seelen wirklich schöpferischer Köpfe in Augenblicken gesteigerter Produktion aus, plötzlich hat da in ihrer Seele die ganze Erde samt dem Himmel Raum, nicht nur ein paar Notenbilder, die weiter nichts als das Ergebnis einer im obigen Sinn erfüllten Seele und des spezifisch kunstschöpferischen Funkens sind.

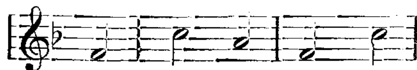
Eine Eingebung großer Art ist nun gerade auch die letzte Melodiezeile, die ja ganz gut auch den Worten der ersten Strophe hätte entspringen können. Man fühlt aber vielleicht unwillkürlich, daß dieser Melodievers einem großartigeren Antrieb seine Entstehung verdankt als die übrige Melodie, so sehr deren urfrische Kräfte natürlich auch auf der seelischen Aufnahme der anderen Strophen beruhte, die komponierte Strophe also nur den Anlaß zur Erscheinungsform der Melodie gibt. Ich kann bei dieser Gelegenheit immerhin einige allgemeine Bemerkungen über die Entstehung von Strophenmelodien machen, die aber auch für sonstiges musikalisches Schaffen das Nötige an die Hand gibt. Es kommt ungemein darauf an, wieviel die Seele beim Lesen eines Gedichts unbewußt und bewußt in sich aufnimmt, womit und mit wieviel sie sich bei dieser grundlegenden Vorarbeit füllt. Es kommt also zunächst auf die Aufnahmefähigkeit der Seele an. Weil nun gar mancher Komponist von sogar ausgesprochenem Talent eine nur flache, spröde Seele besitzt, in welcher der seelische Reichtum eines guten Gedichts keinen Raum findet, ist es ihm selbst bei großem Können unmöglich, etwas Starkes, Echtes und Durchgreifendes zu leisten, und besäße er sogar das reine Musiktalent sämtlicher großen Meister. Hingegen findet sich diese allgemein menschliche Kraft etwa bei Männern, die zwar musikalisch, aber gar keine eigentliche Komponisten sind, oft in ganz

erstaunlichem Grade. Bei ihnen ist die Innerliches aufnehmende Seele, also das allgemein Menschliche, stark, das nun, ist eine echte, wenn auch noch so bescheidene Produktionsgabe als etwas Selbstverständliches vorhanden, diese wie auf höheres Kommando — beim Strophenlied mit Ergreifung des speziellen Textes — plötzlich in Bewegung setzt und urkräftigste Melodien auf ungezwungenste Art hervortreiben läßt. Hierauf beruht es, daß die meisten unserer besten Volkslieder von Männern stammen, die gar nicht als eigentliche Komponisten anzusprechen sind. Dieses Verhältnis von allgemein Menschlichem und künstlerischer Produktionsgabe — mit allem, was mit dieser sonst noch zusammenhängt — ist aber überhaupt bestimmend; bei den großen Meistern gesellt sich zum anderen, in seiner Art Grundlegenden, das große musikalische Talent nebst seiner durchgreifenden Ausbildung. Fehlt aber das erste Moment, d. h. zeigt es sich klein und verkümmert, so ist nun niemals etwas Rechtes zu wollen, worüber kein Gott hinweghilft. Bei der Entstehung von Strophenmelodien läßt sich dies alles nun im einzelnen und ganz konkret zeigen, sie ist aber zugleich symbolisch für musikalisches Schaffen überhaupt, soweit die Erfindung des musikalischen Grundmaterials, also von Melodien und Themen, in Frage kommt. Was die einzelnen Strophen im Sinne eines Ganzen als Einzelfall bedeuten, wobei es, wie ausgeführt, zunächst auf die bewußte und unbewußte Aufnahmefähigkeit der Seele ankommt, das bedeutet die Welt, der der Komponist gegenübersteht und von der er Entscheidendes für seine Kunst aufnehmen muß, im Großen. Glaubt man wirklich, daß es rein musikalische Themen oder Melodien von Wert gibt, daß nicht vielmehr in jedes instrumentale Thema von Bach oder Beethoven von dem menschlichen und künstlerischen Gehalt der „Strophen“ der Welt, des menschlichen Lebens gedrungen ist? Den unmittelbaren Anstoß zur Erfindung gibt aber immer — dies die andere Seite — eine bestimmte „Strophe“, ein bestimmtes Erlebnis. Eine Erfindung ist immer ein seelisches Ereignis, das auf dem Zusammentreffen zweier Grundfaktoren beruht, die nun eben bei der Entstehung von Strophenmelodien und sogar — wie in unserem Fall hinsichtlich der letzten Melodiezeile — einzelner Teile von ihnen geradezu greifbar gemacht werden können. Bei der Erfindung instrumentaler Themen läßt sich gewöhnlich dieses Zusammentreffen nicht greifbar nachweisen, es ergibt sich scheinbar ohne äußeren Anstoß, und doch ist es, mag es sich auch völlig unbewußt vollziehen, als das Sicherste von der Welt vorhanden. Mit diesen kurzen Ausführungen werden wir es aber genügen lassen müssen, es bietet sich aber immer wieder Gelegenheit, auf diese grundlegenden Fragen zurückzukommen, die für uns aber nur insofern Wert haben sollen, als sie uns vor Augen führen, was denn eigentlich zum echten künstlerischen Schaffen gehört.

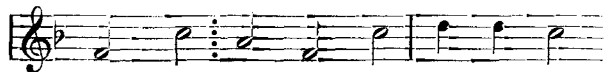
Wenn nun gerade auch die letzte Melodiezeile an gar manche frühere Melodie anklingt — auch an die von Luthers Choral —, so ist sie nichtsdestoweniger etwas durchaus Originales. Jeder fühlt, daß gleich der hohe, mit fast übernatürlicher Kraft ergriffene Ton durchaus eigen berührt, weil er eben völlig auf der textlichen Vorstellung beruht, derart eigen, daß niemand wird bezweifeln wollen, Nicolai sei auf ihn ganz ohne Anlehnung an ihm bekannte Melodien gekommen. Und ähnlich ist's bei ungezählten Fällen der Melodie-Übereinstimmung in echtesten Volksliedern. Man darf nicht, wie es heute immer wieder geschieht, von der Übereinstimmung ausgehen, sondern davon, was diese hervorgerufen hat, d. h. man hat zu untersuchen, wodurch, durch welchen textlichen Untergrund die — scheinbar entlehnte — Melodie zustande gekommen ist. Das ist die erste Frage. Vielfach zeigt sich auch, daß der Betreffende die in Erwägung stehende Melodie gar nicht kennen konnte, er also die „Erfindung“ in jeder Beziehung nochmals,

von sich aus machte. Aber auch in Fällen, wo dies ganz bestimmt nicht der Fall ist, wird an der Grundtatsache der eigenen Eingebung nichts geändert. Wohl ist psychologisch ohne weiteres naheliegend, daß, liegt eine Melodie bereits in dem betreffenden Melodieerfinder, sie dann aus der Erinnerung heraufbeschworen wird, wenn die eigene Erfindungskraft zu gleichen oder ähnlichen Melodieteilen führen würde. In diesem Falle greift die Seele ganz naiv und unbewußt nach dem bereits Fertigen, und zwar, was besonders bemerkt sei, immer nur so lange, als sich die eigene Erfindung im Umkreis der bereits vorhandenen Melodie bewegt; sie verläßt ihn sofort, sobald andere Verhältnisse eintreten, so daß eine Melodie sogar an eine ganze Reihe anderer Melodien anklingen kann, ohne irgend etwas von ihrer originalen Bedeutung zu verlieren. Hat sie doch — immer eine echte Melodie vorausgesetzt — ihren eigenen Entstehungsgrund, ihr eigenes Leben, eine nur ihr zugehörige Seele. Weil deren die echten Erfinder, unter ihnen also gerade auch die großen Meister, immer sicher sind, ist es ihnen auch ganz gleichgültig, sogar oft an Bekanntes und Geläufiges anzuklingen, und macht sie jemand darauf aufmerksam, so erhält er die Brahmssche Antwort: Das hört jeder Esel. Der Nicht-Esel, können wir dazusetzen, hört aber gerade nur die neue Seele, die andere Melodie existiert lediglich für seine Reflexion. Soviel in aller Kürze über diese Frage.

Ich möchte indessen unsere Melodie nicht verlassen, ohne wenigstens auch auf ihre rhythmische Entstehung hinzuweisen; denn wir stehen etwas Besonderem gegenüber. Ich habe die Melodie mit Absicht nur nach ihren Verszeilen eingeteilt, damit der Leser durch keine Taktstriche beeinflußt werde. Das ist hier, zunächst wenigstens, doppelt nötig. Die Sache verhält sich so: Der Dichter verläßt in der sechsten Strophe für die erste Zeile urplötzlich den Rhythmus des Gesamtgedichts; dieses ist durchgängig auftaktig, hier aber fängt er ganz auffallend mit voller Betonung an: Zwingt die Saiten usw., was mit so offenbarer Absicht geschieht, daß sich hiefür auch der Grund finden lassen muß. Er liegt in den Worten: zwingt die Saiten, d. h. zwingt sie zum Lobe Gottes, nämlich im Sinne des Gedichts gesprochen, zwingt die weltliche Kithara, die einen anderen „Rhythmus" hat, in den des Gesamtgedichts; das geschieht auch sofort in der zweiten Verszeile: und laßt die süße Musica. So viel ist jedenfalls sicher, daß der Dichter in diesem Vers mit Absicht den Rhythmus des Gedichts verletzte. Und nun kommt das Besondere für den Musiker: Nicolai, als Musiker urfest im Grundrhythmus des Gedichtes stehend, zwingt nun buchstäblich diesen abweichenden, widerspenstigen Vers in diesen, er komponiert: Zwingt die Saiten, in Noten:



wenn man sich auch vor Augen halten muß, daß diese glückliche, von Taktstrichen unbeschwerte Zeit die Melodie folgendermaßen sang:



Immerhin aber begreiflich, wenn auch nicht verzeihlich, daß selbst solche moderne Musiker, denen es um das Original, die rhythmisch-lebendige Urform zu tun war, wie P. Wolfrum (s. Kaiserliches Volksliederbuch für Männerchor), den Text in: „Die Saiten zwingt" änderten. Wie im übrigen gerade auch dieses Lied in unseren Gesangbüchern textlich verweichlicht, geradezu verballhornt worden ist, das näher zu zeigen, wäre ein Kapitel für sich. Das sächsische Gesangbuch z. B. macht aus unserem Vers: Spielt unserm Gott mit Saitenklang! Wie fromm und bieder, zugleich aber wie saftlos. Immerhin legt die Urform auch dieses Liedes nahe, daß die ausge-

glichene Form auch auf inneren, im Wesen der Originalmelodie liegenden Gründen beruht. Gerade die beiden auf Fremdwörter entstandenen Stakkatotöne wollen bei einem lebhaften Vortrag, den die Originalmelodie verlangt, nicht recht zu den Worten der anderen sechs Strophen passen, sechs Strophen sind aber stärker als eine einzige, besonders wenn diese erst an sechster Stelle auf den Plan rückt. Da mußten denn die Stakkatotöne und mit ihnen die anderen Viertelnoten allmählich verschwinden, d. h. ausgeglichen werden. Recht unnötig ist es aber dennoch, deshalb den Charakter des urfrischen, lebendigen Chorals zu verkennen, wie es von seiten heutiger Musiker geschieht. Die Vortragsbemerkung „Ausdrucksvoll" (Wolfrum) oder gar „Sehr innig" (Schreck) in den beiden kaiserlichen Volksliederbüchern trifft den eigentlichen Charakter der Melodie ganz und gar nicht; durch ihre Frische, ihr elementares Feuer eroberte sich diese Weise so schnell ihren Platz unter den protestantischen Kirchenliedern und etwas hiervon müßte ihr selbst in der heutigen Form bewahrt bleiben.

Und nun sollte noch ein drittes Beispiel zur Behandlung kommen, Beethovens „Die Himmel rühmen", was aber des Raumes wegen erst im nächsten Hefte geschehen kann. Es wäre mir aber ganz lieb, wenn sich Leser, die mit derartigen Dingen umzugehen wissen, schon vorher mit dem Lied beschäftigen würden. Auch hier steht ihnen eine Überraschung ganz besonderer Art bevor.

Paul Bekkers „Wagner: Das Leben im Werke"[1]

Von Albert Wellek-Prag[2])

Das neueste Werk Paul Bekkers ist trotz einem Überreichtum an tiefen und originellen Einzeleinsichten in seinen Grundlagen verfehlt. Zwar ist es eine Leistung der Reife, ein seinem Plane nach außerordentlich zielbewußtes Werk, einheitlich auch in Stil und Tonfall; auch ist von den Grundideen des Werks die eine zweifellos bleibender Gewinn: Wagner als Ausdruckskünstler par excellence. Aber schon in den nächsten Modifizierungen dieser Erkenntnis eröffnet sich eine endlose Kette von Dogmatismen und prompten Behauptungen: Bekkers deduktives Verfahren, vom Ergebnis ausgehend, wird so zu einem Werkzeug der Willkür, indem es auf induktive Erhärtung vergebens warten läßt. Der tiefere Grund dieses dem Verfasser kaum bewußten Mangels liegt in der vielfachen Verschwommenheit und Verschiebbarkeit seines Wort- und Begriffsregisters.

Das erste Dogma Bekkers ist, daß Ausdruck „an sich" gleich „Erlebnisausdruck" sei. Der Nachweis gelingt mangels einer greifbaren Definition des „Erlebens" weder allgemein noch für Wagner, wiewohl dies letztere als Hauptgegenstand des Buches (wie schon der Titel sagt) immer wieder versucht wird. Faßt man nämlich Erleben im Sinne des konkreten Tuns und Leidens, so kann unmöglich der Beweis gelingen, daß das Werk Wagners darin seinen wahren und alleinigen Urquell habe: und am schlimmsten schlägt der Versuch an dem Beispiel des Parsifal fehl (S. 39). Sucht man hingegen — worin sich auch Bekker gefällt — eine verinnerlichte Auffassung des Erlebens, oder setzt man es geradeswegs als die Gesamtheit der Beziehungen des Innern zur Außenwelt, so wird das Problem der Ausdruckskunst davon gar nicht mehr

[1]) Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1924. (588 S.)

[2]) Anmerkung der Schriftleitung: P. Bekkers „Wagner" hat bis dahin, soweit wir sehen, noch keine Besprechung erfahren, die dem Verfasser geistig gewachsen wäre und gerade die geistigen Grundlagen des bedeutsamen Werkes kritisch ins Auge faßte. Eine derartige Besprechung — heute etwas Seltenes — wird hier geboten, und daß sie aus inneren Gründen nötig ist, wird der aufmerksame Leser bald bemerken. Die Besprechung, die wir teilen mußten, war noch viel ausführlicher, die Kürzungen besorgte der Verfasser aber selbst, so daß die notwendige Einheitlichkeit gewahrt ist.

berührt und höchstens verdunkelt. Denn Künstlertum ohne Eindrucksgewinnung ist einfach undenkbar, und solches Erleben spiegelt sich demnach in jeder Kunst irgendwie: selbst in der rein formalistischen. Gar die Fiktion, daß es nur „männliches“ und nur „weibliches“ Schaffen geben könne, bedeutet eine gewaltsame Schematisierung des Lebens; zudem hat man bisher unter Ausdruckskunst immer gerade das Schaffen aus sich selbst verstanden; bei Bekker aber werden die Tatsachen so ziemlich auf den Kopf gestellt: „Die Ausdruckskultur ist das rezeptive, das feminine Element, das, in sich unschöpferisch, nach außen bringt, was in sie gelegt wird“ (578), wonach dann z. B. Mozart zu den „maskulinen Formnaturen“ (10), Beethoven bereits zu den feminin untermischten gerechnet werden soll!

Diese Begriffsschiebung Bekkers rührt von einer anderen, fast noch schlimmeren her: ihr Opfer ist der „Mime“. Es ist ein unglückseliger Begriff, dem am übelsten von Nietzsche mitgespielt worden ist. Dieser konnte den Mimen vom Komödianten nicht trennen, verwechselte Schauspielen und Schauspielern, den ekstatischen und den posierenden Darsteller. Der wahrhafte Darsteller indes ist das vollkommene Medium, das durchaus willige Gefäß: er bedeutet das formsuchende weibliche Prinzip; der posierende Schauspieler sodann ist der, dem die völlige Hingabe, das bloß Mittel-sein nicht erreichbar ist, mit einem Wort: der schlechte Schauspieler.

Nennt nun Nietzsche, mit Hinblick auf diesen posierenden Schauspieler, Wagner den genialsten Schauspieler, so ist dies eine contradictio in adjecto. Bekker lehnt dieses Mißverständnis des Schauspielerwesens allerdings ausdrücklich ab (569f.); aber er greift zu einer anderen Kontradiktion, dem „schaffenden Mimen“ (577), ohne sich bewußt zu werden, daß hierin der Begriff des Mimen als des reinen Mediums, des weiblich Rezeptiven, aufgehoben ist.

Durch die Beibehaltung der Bezeichnung „Mime“ bestochen, verwechselt er den Mimen als Virtuosen mit diesem „Mimen“ als Schöpfer. Hiebei jongliert er mit diesem Wort in kaum mehr ernst zu nehmender Weise zwischen seiner ursprünglichen und dieser hyperbolischen Bedeutung und gerät darin so weit, Wagner das Schöpferische, selbst im höheren Sinne die Persönlichkeit ungeniert abzusprechen (573—576), z. B.: „Fragt man nach dem Wesenskern dieser Persönlichkeit im Sinne Goethes, so bleibt eine Maske ohne eigenen Gehalt“ (575); während doch andrerseits sein ganzes Buch Bestätigung des Gegenteils ist, wo von einer spezifischen „Wagner-Welt“ gesprochen wird und von der Subjektivität Wagners, „die nichts kennt, was außer ihr ist, nichts zu fassen vermag, was einer .... Umpflanzung [in die eigene Welt] widerstrebt“ (478), wo sich also radikal unmimische Züge häufen. In unerfindlichem Zusammenhange damit wird Wagner die künstlerische Entwicklung, „eine Steigerung im absolutem Sinne“ (575) abgesprochen, denn: „Sind die Friedensboten des ‚Rienzi‘ minder eindrucksvoll als die Gralschöre? Ist das ‚Holländer-Duett‘ durch ‚Tristan‘ [usw.] .... im mindesten übertroffen?“ Kunst „ist stets am Ziel“, wie schon Schopenhauer sagt, und ebensogut könnte man fragen: ist die Eroica „minder eindrucksvoll“ als die 9. Sinfonie, ist Figaros Hochzeit durch die Zauberflöte „im mindesten übertroffen“? und hierauf Beethoven und Mozart die Entwicklung „im absoluten Sinne“ abstreiten.

Seinem eigenen Irrtum getreu, mutet Bekker vollends Wagner selbst eine „Gleichsetzung von Drama und mimischer Kunst“ zu (478), wiewohl es Wagner nie eingefallen ist, zu bestreiten, daß das Drama noch etwas mehr als mimische Kunst, der „Dichter“ etwas mehr als Mime ist. Liegt schon in alledem ein Rest von Beeinflussung durch Nietzsche, so zeigt sich dies deutlicher noch in dem ähnlichen Hin und Her mit dem Begriff des „Theaters“. Die Anwendung dieses Wortes bei ziemlich konsequenter und absichtlicher Vermeidung des Wortes „Drama“ scheint auf die Wirkung berechnet, gerade der lyrisch-nietzscheanischen Konstruktion eines Gegensatzes zwischen Theater und Drama zu schmeicheln. Trotzdem wird von Bekker mehrfach indirekt zugegeben, daß die bühnenmäßige Auffassung vom Drama wesentlich die richtige ist; und es sollte auch von dem seitherigen Intendanten des Kasseler Stadttheaters wundernehmen, wenn er anders dächte. Parallel zu diesen Gedankengängen und -irrgängen läuft Bekkers Unterfangen, „Nachahmung“ oder „Nachbildung“ (573) als Grundlage der Wagnerschen Kunst darzustellen. Der Nachweis mißglückt, denn daß sich Wagner als Anfänger und in ihm uneigenen Gebieten nachahmend verhalten hat, macht nichts aus, weil dies von allen Suchen-

den gilt und nur ein Zeichen der Unreife ist. An der nachgerade unvergleichlichen Originalität von Wagners Reifekunst derart vorbeireden kann denn doch nur unverhohlene Absicht.

Zur Stützung solcher Absurditäten wird indes das „Erleben" zu einer das ganze Buch durchziehenden Theorie umgebogen, die eine der geistreichsten Beobachtungen Bekkers beinhaltet: „Alles dies ist nicht Leben, das aus sich heraus Kunst gestaltet. Es ist Kunst, gemäß derem Ausdrucksverlangen sich Leben und Erleben formt" (40). Es ist die Idee Oscar Wildes, daß die Kunst das Leben, nicht das Leben die Kunst bestimme. Hiebei will aber Bekker — im wörtlichen Sinne — den lieben Herrgott einen guten Mann sein lassen. Denn wie man sich diese dämonische Macht, im rechten Augenblick das Rechte zu erleben, ja auf Jahrzehnte in Dichtungen und Entwürfen das eigene Erleben vorzuzeichnen, mit der Welt der Erfahrung vereinbaren solle, wie z. B. mit dem Zeitbegriff, mit Zufall und Determination oder mit Persönlichkeit, die Wagner nach Bekker nicht hat, — das alles bleibt außerhalb jeder Überlegung: „Die Bühnenvision befiehlt, das Leben gehorcht, die Musik erklingt" (321). „Die Erlebnisse bleiben Mittel der Objektivierung, heraufbeschworen von der Phantasie . . . ." (324). „So ist der Lauf von Wagners Leben in Wahrheit unabhängig von allen äußeren Einwirkungen" (388). Keine noch so scharfsinnige Analyse der Notwendigkeiten, die z. B. nach dem 2. Siegfried-Akt vom Ring hinwegführen mußten, hilft aber darüber hinweg, daß ein geradliniges, vom Schaffenswillen unbeugsam gelenktes Erleben gerade jetzt zur siegreichen Liebe des 3. Siegfried-Akts hätte führen müssen, nicht zum Liebestod. Dieser Glaube an Wagners „Erlebniszwänge" versteigt sich mitunter bis nahe an bewußte Entstellung des Biographischen. Die mangelhaften Erwähnungen Mathildes in der Selbstbiographie z. B. bedeuten nicht im entferntesten, daß „alles, was die Beziehung des Künstlers zur Frau mit sich gebracht hatte, für Wagner der Vergessenheit verfallen war und blieb" (391). Hier handelt es sich um Rücksichten, Verschwiegenheit und neue Bande; hat doch Wagner bekanntlich viel später noch gestanden: „. . . . sie ist und bleibt meine erste und einzige Liebe! Es war der Höhepunkt meines Lebens."

„Nicht Liebe, nicht Frau: das Werk, einzig das Werk galt es zu finden" (392). So richtig dies ist, es darf nicht mißdeutet werden. Und wie es mißdeutet wird, das zeigt den Grundfehler von Bekkers Anschauungsweise: seinen verschrobenen Begriff von „Mittel" und „Zweck". Daß es eine organische Einheit von Kunst und Leben, eine beiderseitige Ergänzung — auch Kunst als „ungelebtes Leben" geben könne, kommt ihm gar nicht bei. Über seiner Entdeckung der Zweckbedingtheit des Lebens durch die Kunst vergißt er, daß die zunächst gegebene Zweckbedingtheit der Kunst durch das Leben dennoch bestehen bleibt: ja er leugnet diesen ursprünglichen Zusammenhang über die eigenen Aussprüche Wagners hinweg. Z. B.: „Ich bin 36 Jahre alt geworden, ehe ich erriet, was eigentlich der Inhalt meines Kunstdranges sei: so lange galt mir die Kunst als der Zweck, das Leben als das Mittel." (Wagner an Röckel, 25. Jan. 1854.) Dieser Satz wird (auf S. 435) zitiert mit folgender Quellenangabe: „Dieses Wort aus dem Jahre 1849 [! ?] ist ebenso gültig auch für 1869." Und nach dieser listigen Anerkennung — sie gilt in Wirklichkeit nur dem Wörtchen „so lange" — wird der Satz sogleich prompt in seinen Gegensatz verkehrt: „Das Leben blieb stets Mittel . . . ."; während doch gerade der 41jährige Wagner indirekt aussagt, seit 5 Jahren etwa die Kunst als das Mittel und das Leben als den Endzweck erkannt zu haben! „Neue Lebensbilder stiegen [1869] auf, erfreuender, beglückender als die früheren, nicht aber um den Menschen zu befriedigen, sondern weil der Kunsttrieb es so gebot." Daß dieser „Kunsttrieb" seinerseits nicht in der Luft hängt, sondern im Leben wurzelt, und daß zwischen künstlerischer und menschlicher Befriedigung bei einer Künstlernatur überhaupt nicht scharf trennend unterschieden werden kann, ist Bekker einerlei. Und doch hängt es vom Lebenswillen ab, was für Kunst einer schafft: das Leben gab in der Zeit nach der Revolution die rein tragische Gesinnung: warum gebot „der Kunsttrieb" nicht schon damals Erfüllung? Aber was schlimmer ist: dienen und bedingtsein schließt für Bekker für gewöhnlich eigene Wesenhaftigkeit aus. Was er als Mittel erkennt, nicht als Endzweck, dem spricht er überhaupt Eigenbedeutung ab: Mittel ist für ihn so viel als nur Mittel. „Der Mensch ist [für Wagner] ein Mittel, zur Kunst zu gelangen . . . . Es gibt keine Persönlichkeit, es gibt nur Theater" (320). Diese Folgerung, an und für sich gänzlich absurd, wird logisch erst begreiflich, wenn

man in der Voraussetzung „nur Mittel" für „Mittel" einsetzt. Oder: Mangel an Eigenwillen, will sagen: Bedingtheit im Handeln, ist noch nicht Wesenlosigkeit: Mangel an Individualität und eigener Gefühlswelt. Für Bekker aber wird Siegfried zur bloßen „Spielfigur" (488) im Augenblick, wo er von fremden Willenskräften gelenkt wird. Diese Denkart zeugt von extremem Individualismus, der — was wohl das verwunderlichste ist — so unzeitgemäß ist wie nur möglich.

Bekker spricht gelegentlich (334) von einem „Ausdruckswillen der Musik". Für gewöhnlich bestreitet er aber, daß die Musik („an sich") solchen Ausdruckswillen habe, haben könne. Warum? weil sie dadurch zum Mittel würde, d. h. für ihn fast soviel als an und für sich sinnlos oder „nebensächlich" (25): „Klang als Ausdruck .... ist nur noch ein Mittel zur Wiedergabe eines Außerklanglichen" (9). Ja, er spricht schlankweg davon, daß „das Weib Musik vergewaltigt" wird (61), sobald sie irgendwie auch dienen soll. Wie kann nun aber der Klang überhaupt je zum Träger des Gefühles und gerade dieses Klanggebäude zum Träger jenes bestimmten Gefühles werden, wenn dies nicht irgendwie in seiner wesentlichen („eigengesetzlichen") Beschaffenheit begründet wäre? Oder ist das Wort dem Dichter bloß Mittel: nur deshalb, weil es auch etwas sagt!? Ja, muß man sogar umgekehrt fragen, kann der Klang (wenn dem so ist) überhaupt jemals nichts ausdrücken? auch wenn er sich ganz nach Eigengesetzlichkeit bewegt: denn mit zu seiner Eigengesetzlichkeit gehört ja eben sein „Ausdruckswert" (139), sogut wie dies vom Wort gilt! Noch allgemeiner: kann überhaupt je etwas unbedingt, nur Zweck, nicht auch irgendwie Mittel sein? An dieser Frage zerschlägt sich jeder Versuch einer Anwendung rein individualistischer Gesinnungen auf die Erfahrungswelt.

Ebenso verhält es sich mit Bekkers Ansprüchen auf Objektivität von Meinungen und Theorien. Wenn Wagner selbst sagt, letzten Endes sei es ihm stets nur „auf konkrete Kunstleistungen" angekommen, so bezeichnet er hiemit die dargestellte Kunst als seinen Endzweck und seine Schriftstellerei, ja selbst das geschriebene Werk als deren Mittel. Dem deshalb jeden Eigenwert abzusprechen, vielmehr einen solchen gar nicht erst in Erwägung zu ziehen, heißt im Prinzip einem jeden Künstler das Recht auf Meinungen absprechen, weil sie jedenfalls irgendwie seine Praxis rechtfertigen werden. Was gegenüber der Kunst Wagners nicht gewagt werden kann, das erlaubt sich hier Bekker unbedenklich gegen die Schriften: Nach ihm können „politische Überzeugungen", „Frauen" und „Philosophie" für Wagner „nicht Angelegenheiten des Menschentumes" (!) gewesen sein (398). Wagner mußte „Politiker, Revolutionär, Sozialist, Atheist werden, nicht weil ihn diese Fragen als solche persönlich beschäftigt hätten, sondern weil einzig auf ihrer Lösung seine Kunst beruht" (246). Wie sich Bekker diesen Unterschied psychologisch vorstellt, ist wieder einmal unklar; jenseits von Psychologie — „objektiv" — ist er aber völlig wert- und belanglos, denn da kommt es nicht auf das Erkennen, sondern auf das Erkannte an. Wagner selbst schreibt einmal, daß er, wenn er z. B. „über Politik disputiere, dabei etwas ganz anderes vor Augen habe, als das scheinbare Thema"; und diese auf ganz Konkretes bezogene Äußerung wird schlankweg verallgemeinert (529). Mit ebensolchem Recht könnte man sagen, daß Bekker, wenn er über Wagner disputiert, etwas ganz anderes vor Augen habe als das scheinbare Thema, etwa die Rechtfertigung und Bestätigung zeitgemäßer Musikanschauungen und die Befriedigung eines gewissen Publikums, unter dem er sich freilich selbst mit befinden mag. Kein Wunder, daß Bekker sich auf diesem Wege in bedenkliche Widersprüche verwickelt, z. B. wenn ihm in den Meistersingern die Kunst „als Zweck für sich, als Wahn überwindung" erscheint (414): als ob eine Kunst, die „Wahnüberwindung" ist, mehr „Zweck für sich" wäre als eine, die Erlebnisausdruck ist! Immerhin gelingt es ihm so, — wie er hier die Meistersinger zu „Kunst für die Kunst" stempeln will —, das wahre Wesen Wagners prompt auf den Kopf zu stellen und ihn, zwar nicht ausdrücklich, aber dem Sinne nach („in Wahrheit", wie er zu sagen liebt) zum L'art-pour-l'artisten zu machen. (Schluß folgt)

Romain Rolland und die deutsche Musik

Zu Rollands 60. Geburtstag am 29. Januar

Von Anna Maria Curtius, Leipzig

Die Musik ist für Romain Rolland nicht allein die Krone der Künste, sie ist die Weihestätte, wo sein Denken lebt und schafft: „Aus Tönen baut sich seine Gefühlswelt auf"; die Musik bestimmt und befruchtet seine Lebensanschauung, sein ganzes Sein.

Das Leben in seinem Wechsel von Glück und Leid gestaltet er zu einer gewaltigen Symphonie.

In einer kleinen stillen weltfernen Stadt des Burgunderlandes ist der Knabe geboren. Seine Mutter erteilt ihm Klavierunterricht. „Es gab bei uns alte Hefte mit deutscher Musik", erzählt er. „Deutscher? Wußte ich, was das Wort sagen wollte? In meiner Gegend hatte man, glaube ich, nie einen Menschen aus diesem Lande gesehen ... Ich öffnete die alten Hefte, buchstabierte sie tastend auf dem Klavier ... und diese kleinen Wasseradern, diese Bächlein von Musik, die mein Herz netzten, sogen sich ein, schienen in mir zu verschwinden wie das Regenwasser, das die gute Erde getrunken hat. Liebesseligkeit, Schmerzen, Wünsche, Träume von Mozart und Beethoven ... ihr seid mein, ihr seid ich ... Wieviel Gutes haben sie mir getan! Wenn ich als Kind krank war und glaubte, daß ich sterben müsse, so wachte eine Melodie von Mozart an meinem Bett wie eine Geliebte ... Später zu den Zeiten des Zweifels und der inneren Zerrissenheit hat eine Melodie von Beethoven den Glauben an das ewige Leben wieder in mir erweckt."

Während seiner Schülerzeit in Paris lernt Romain Rolland durch die sonntäglichen Volkskonzerte die Musik Wagners kennen. In einem heißen überfüllten Saale auf einem kleinen unbequemen Holzbänkchen sitzt der Knabe leuchtenden Auges und lauscht. Eine Wunderwelt tut sich vor ihm auf: die wilde kühne Poesie der germanischen Sage ertönt in Heldenlied und Schwerterklang, im Weben des deutschen Waldes, im Vogelsang, im Quellenrauschen und in süßen Liebesliedern. — Die Akustik des Saales ist schlecht, die Instrumente sind mittelmäßig, es werden ungeschickt zusammengestellte Bruchstücke aus Wagners Opern gespielt. Der Knabe versteht den Zusammenhang nicht, aber er empfindet den Zauber der deutschen Musik. „Ich fühlte mich von übermenschlichen Leidenschaften umwogt," schreibt er, „das Brausen eines gewaltigen Sturmwindes erfrischte meinen Atem und erfüllte meine Seele mit Freude und Schmerz. Beide beseligten mich, denn beide waren von Kraft geschwellt. Kraft ist Glück. Es war mir, als würde mein Kinderherz aus meinem Leibe gerissen, als schlüge ein Heldenherz in meiner Brust ... Die ganze Woche lebte ich in der Erwartung des Sonntagskonzerts. Waren diese seligen Stunden vorüber, so zehrte ich tagelang von der Erinnerung. In unserem engen eintönigen Schuldasein trank unsere junge Seele, die nach Taten dürstete, aus Tristan und Siegfried Glück und Liebe, Kraft und Leben."

Als Rolland in Rom Malwida von Meysenbug kennen lernte, entzündete sich an der Begeisterung für Wagner eine Freundschaft zwischen dem dreiundzwanzigjährigen Jüngling und der edlen Greisin, die wohl als erste seine dichterische Größe,

seine titanische Schaffenskraft ahnte. Sie führt ihn an des Meisters Grab. Am Abend hört er den Parsifal...

Als Professor der Musik an der Sorbonne schreibt Rolland sein Werk über Händel, seine Musiciens d'autrefois und Musiciens d'aujourd'hui, seinen Beethoven. Lange blieben diese Schriften unbeachtet, heut werden sie in Deutschland mit Begeisterung gelesen. Die neueste Händelforschung stützt sich in vielen Punkten auf Rollands scharfsinnige Beurteilung seiner Opern und Oratorien. Wir bewundern die Kunst und Feinheit, mit der der französische Dichterpsycholog sich in unsere alten Meister, sowie in unsere Musiker neuesten Stils einfühlt und eindenkt. In der deutschen Musik hört Romain Rolland das Herz der deutschen Nation schlagen, er fühlt darin deutschen Glauben und deutsche Kraft, Wahrheit, Licht und Freiheit. Beethoven ist ihm ein Führer zur sittlichen Vollendung. „Nicht sie nenne ich Helden, die durch den Gedanken oder die Kraft gesiegt haben; sie ganz allein sind es, die kraft ihres Herzens groß waren ... Das Leben der Großen, dessen Geschichte wir schreiben, war meist ein Martyrium. Ein tragisches Geschick schmiedete ihre Seele durch Schmerzen des Körpers und der Seele. Sie litten, wenn sie ihre Brüder leiden sahen; aber tapfer trugen sie eignes und fremdes Leid, diese Auserwählten der Menschheit." Ein Strom reiner Kraft und allmächtiger Güte fließt aus den Seelen dieser Geweihten. Durch ihren Schmerz wurden sie groß; ihr Kampf und ihr Sieg wird der leidenden Menschheit Trost und Halt. Beethoven, der Starke, der Reine gibt durch sein Leiden ein Beispiel, wie wir unser Schicksal überwinden und unsere Aufgabe vollenden sollen. An dem Heroismus dieses Leidbezwingers erhebt sich Romain Rollands Lebensphilosophie: Durch Leiden Freude. Diesen Glauben an das Leben, diesen Glauben an den Menschen will er seinen Brüdern geben — in jedem Leidenden sieht Rolland seinen Bruder. Sein Beethoven wird den Leidenden ein Trostbuch, eine sittliche Offenbarung. Von nah und fern kommen Worte des Dankes zu dem Trostspender. Durch seine Werke über Händel und Beethoven wird die deutsche Musik für die Franzosen zu einer sittlichen Offenbarung.

Für Rolland sind seine Künstlerbiographien nur Präludien; in ihm selbst liegt Stoff und Vorwurf seines Schaffens. Als er den Melodien seiner Seele gelauscht, stellt er die Symphonie seiner Persönlichkeit in seinem Roman „Jean Christophe" dar. Ein deutscher Musiker, am Rhein geboren, umrauscht von den Stimmen des deutschen Stroms, ein reiner Tor, den die Welt nicht versteht, ein Kämpfer, ein Held! Wie bei Beethoven ist schon seine Kindheit ein schwerer Kampf mit den drückenden Sorgen des Alltags, Dissonanzen zwischen Ideal und Wirklichkeit, vereinzelt ein Scherzando, ein Tag aus dem Leben Mozarts. Der Jüngling Jean-Christophe trägt Züge von Gluck und Händel; einige Erlebnisse seiner Künstlerlaufbahn erinnern an Wagner, seine musikalische Schaffensart an Hugo Wolf.

Mit kühner Hand greift Rolland hinein in das Leben und Wesen unserer deutschen Tondichter, prüft und variiert die Motive am eigenen Erleben. Zeitereignisse klingen in mächtigen Fugen wieder, Zeitprobleme tragen die Melodien zu polyphonischem Reichtum. Grelle Disharmonien künden die Empörung des Schaffenden gegen die feindlichen Gewalten, göttliche Stimmen beschwingen den Rhythmus. Und wie im Parsifal ringt sich das eine Thema siegreich hindurch: Schaffen in Gott für die leidenden Brüder führt durch Kampf zum Siege.

Und es singt und klingt in seinem Werk: Güte ist die Musik der Seele — ist das Leitmotiv des deutschen Herzens — ist das Lebenslied Romain Rollands.

Romain Rollands Bekenntnis zur deutschen Musik

Die alten deutschen Musiker ... Was haben sie mir Gutes getan! Wenn ich als Kind krank war und zu sterben fürchtete — (meine Angst von jeher, die ich dann so recht verlernt habe, und ihnen gebührt ein Teil vom Dank) — so wachte irgendeine Melodie von Mozart an meinem Kissen wie eine Vielgeliebte. Ich hätte sterbend meine Hand in der ihren fühlen wollen, ich hätte gewollt, dass man mich mit ihr begrabe. Später, in den Krisen des Zweifels und der Zernichtung, die ich als Jüngling durchmachte, hat eine Melodie von Beethoven, die ich noch gut weiss, in mir den Funken des ewigen Lebens wieder erweckt. Noch später, als ich hart um mein Leben kämpfte, habe ich an gewissen Sonntagen, wo ich müde, traurig, niedergedrückt war, die feindliche Gleichgültigkeit der zertretenden Welt auf mir lasten fühlte, in den Konzerten, in den Werken Wagners eine riesenhafte freudige Kraft geschöpft, die mich durch die Welt hätte wandern lassen. Und immer, jeden Augenblick, wenn ich das Herz matt und den Geist verdorrt fühle, habe ich mein Klavier nahe, und ich bade in der Musik. Und immer gehe ich daraus jung hervor, im Herzen erfrischt, rein, erfüllt von Bildern und Hoffnungen ...

Romain Rolland

Zur Frage des Gewandhauses und der Leipziger Oper

Unsere Leser, vor allem die auswärtigen, seien zunächst über den äußeren Stand der Dinge kurz unterrichtet. Als erstes: Die Ausführungen im Dezemberheft sind von Leipzigs musikalischen Kreisen mit einer Begeisterung aufgenommen worden, die nur begreifen kann, wer die hiesigen ungesunden Verhältnisse zwischen Publikum und der maßgebenden Presse kennt. Das Ganze wirkte wie ein reinigendes Gewitter; man sieht wieder klar.

Zweitens: Generalmusikdirektor Brecher ist unserer doch liebenswürdigen Einladung, sich ebenfalls zur Sache zu erklären, nicht nachgekommen. Sehr bedauerlich, aber erklärlich.

Drittens: An seiner Stelle antwortete der Rat der Stadt, sandte sein Schreiben uns aber nicht, sondern lediglich hiesigen Tageszeitungen, so daß, da der Schriftsatz in zwei Zeitungen (L. N. N. vom 22. und L. Tageblatt vom 23. Dezember) nicht unerheblich verschieden ist, wir nicht im Besitz einer authentischen Rats-Erklärung sind.[1]) Eine nähere Angabe unserer Zeitschrift fehlte, wir wurden lediglich als „eine Fachzeitschrift für Musik" bezeichnet. Nicht ganz — einwandfrei vom literarischen Standpunkte, machte aber schließlich nichts, da der Artikel ohnedies in die Hände der Musikinteressenten Leipzigs gekommen war.

Viertens: Auf das Ratsschreiben entgegnete die Gewandhausdirektion in den L. N. N. vom 24. Dezember, dabei ein ganz neues Moment, die finanzielle Leistung des Instituts gegenüber der Stadt zur Sprache bringend. Sehr wichtig und die jetzige Stellung der Stadt zum Gewandhaus noch greller beleuchtend, als es bis dahin zutage trat.

Fünftens nahmen auch die Schriftleitungen verschiedener Leipziger Zeitungen zu der Frage Stellung, wobei die für Leipzig maßgebenden L. N. N. gleich in der ersten Zeile, ohne es zu merken, ihre Parteistellung für Brecher verrieten, indem sie mit dem „Audiatur" anrückten, d. h. gnädigst auch die Gewandhausdirektion zu Worte kommen lassen wollten. Das Übrige sind — natürlich ebenfalls ohne „Quellenangabe" — versteckte oder offene Hiebe gegen uns, der hauptsächlichste darin bestehend, daß unser Artikel einen — gescheiterten — Versuch darstelle, Furtwängler und Brecher aufeinander zu „hetzen". Glückliche Redaktion, du hast's erfaßt!

Sechstens und letztens ist, von Leipzig aus, auch ein Teil der auswärtigen Presse über die Angelegenheit informiert worden. Von den uns zu Gesicht gelangenden Artikeln gefiel uns vor allem ein solcher von Dr. Aber (L. N. N.) im Hamburger Fremdenblatt, in dessen Musikkritiker (H. Chevalley) Brecher ebenfalls einen sehr, sehr guten Freund hat.

Hier konnte Dr. Aber, der seit einigen Jahren an seiner eigenen Zeitung offenbar knapper gehalten wird, seinem Ärger, den man jedem Satz anmerkt, viel freieren Ausdruck geben und so spricht er am Schlusse von „Skandalartikeln", die zur Lösung der „allerdings ziemlich schwierigen" Probenfrage (also doch!) nichts beitrügen. Als Leipziger Musikkritiker ist übrigens Dr. Aber, wie bereits angedeutet, uninteressant geworden, nur wenn's Freund Brecher gilt, wird das stumpf gewordene kritische Messer geschliffen und ein zum Himmel spritzendes Opfer gebracht. Gegenüber Brecher als Elektra-Dirigenten sind z. B. die Nikisch, Mottl, Strauß selbst, die alle an der hiesigen Oper öfters dirigiert haben, die reinen Waisenknaben; denn man höre: „Noch nie ist bisher in unserer Oper mit solch hinreißendem Schwung musiziert worden, nie hat vor allem das Orchester derartige Wunder an Klangschönheit vollbracht wie an diesem Abend" (L. N. N. 23. November). Durch derartige, den musikalischen Teil der hiesigen Bevölkerung allerdings erheiternde Preisgesänge ist Brecher für die breitere Masse zu einem Dirigenten größten Kalibers geworden, und nur von hier aus — weil die Tyrannei des Urteils gebrochen wurde — ist auch der Eindruck unserer Dezember-Ausführungen in Leipzig zu verstehen. Die Gewandhaus- und Opernfrage ist eben zugleich eine Kritikerfrage, eines hängt mit dem anderen zusammen, und man muß jede dieser Fragen mit geradezu wissenschaftlicher Objektivität behandeln. So kann z. B. mit größter Bestimmtheit gesagt werden, daß Brecher

[1]) Ein solches traf nachträglich, am 29. Dezember, doch noch ein.



Romain Rolland

Kunstbeilage zur „Zeitschrift für Musik". Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.



Jean Sibelius

als Interpret klassischer deutscher Meisterwerke wie der Zauberflöte — ich hörte sie neulich unter Brecher in Rundfunkübertragung — auch für die breitesten Kreise Leipzigs glatt erledigt wäre, erschienen nur ein oder höchstens zwei Kritiken von strengster Sachlichkeit über ihn in den tonangebenden L. N. N. Wir werden darüber bei Gelegenheit berichten.

Ich bin dabei überzeugt, daß Brecher früher anders gefühlt hat, sonst hätte ihn z. B. Mahler nach dem ersten Tage weggeschickt. Es scheint sich mir da auf anderem Gebiete ein Fall Schönberg zu wiederholen. Wie dieser, gehört Brecher zu den geistigen Musikern. Das natürliche musikalische Fluidum versickerte aber allmählich, einseitige Gehirntätigkeit gewann deshalb die Oberhand, und heute ist Brecher so weit, daß er nicht das einfachste Tempo in einem Meisterwerk mit Sicherheit aus dem Instinkt bestimmen kann. Das vor allem ist eben verlorengegangen und das qualifiziert Brecher heute nicht mehr zum Dirigenten an einer verantwortungsvollen Stellung. Wie ich nun die Ehrlichkeit Schönbergs nie im geringsten bezweifelt habe, so zweifle ich auch bei Brecher nicht im mindesten, daß er die betreffende Musik nur in seinem Tempo fühlen kann, er also keineswegs zu den Dirigenten gehört, die durch etwas Absonderliches auffallen wollen, weil sie nichts Besonderes zu vergeben haben. So wenig aber Schönberg unsere Zeit zu seinem verkrampften Musikideal zu zwingen vermochte, so wenig vermag dies Brecher auf seinem Gebiet sattelfesten Opernkennern gegenüber. Als Komponist sündigt man letzten Endes für sich selbst, ein Dirigent ist aber zudem einer Allgemeinheit verantwortlich; er hat nicht das Recht, über Meisterwerke eine grundsätzlich andere Auffassung in der prinzipiellsten, der Tempofrage, zu haben, auch deshalb, weil er dadurch ein natürliches Musikverständnis untergräbt. Eine städtische Behörde braucht nun von diesen Dingen zwar nichts zu verstehen, trotzdem ist sie verantwortliche Instanz. Wenn Unkenntnis des Gesetzes den Bürger nicht schützt, so auch nicht eine Behörde ihre Unvertrautheit mit ihrer Obhut unterstellten Fragen. (Dr. Aber wird nun sagen, wir hetzten jetzt auch die Stadt und Brecher aufeinander!) Beruft sich nun aber die Stadt, um Brecher künstlerisch zu decken, auch auf lobende auswärtige Pressestimmen, so erweist sich dieser Versuch gerade uns gegenüber in doppeltem Sinn verkehrt. Denn wir wissen doch ein bißchen gar zu gut, wer in auswärtigen Zeitungen den günstigen Wind macht.

So sind wir denn schon längst unversehens wieder zu den eigentlichen Fragen gelangt, wollen und müssen uns aber kurz fassen. An der unfreundlichen Stellung des Rates dem Gewandhaus gegenüber kann auf Grund seines Schreibens weniger denn je gezweifelt werden; das geht aus fast jeder Zeile hervor. Aber nicht nur dies; das Schreiben macht überhaupt einen nicht reinlichen Eindruck und ist zu allem hin in einigen wesentlichen Punkten irreführend, so daß die Antwort des Gewandhauses denkbar nötig war. Ein Hauptpunkt: die Stadt tut so, als überlasse sie das Orchester nur unter schwersten finanziellen Opfern ihrerseits dem Gewandhaus. Nun erfährt man durch dieses, daß es für 18 Konzerte — nebst den Proben natürlich — den fünften Teil der Jahreskosten des Orchesters aufgebürdet erhält. Offenbar hatte die Stadt noch mehr verlangt, denn fast zynisch heißt es im Ratsschreiben, Mehrkosten könnten dem Gewandhaus nicht aufgebürdet werden, weil dieses erklärt habe, bereits über seine finanzielle Leistungsfähigkeit gegangen zu sein. So etwas soll man in ganz Deutschland wissen, vor allem auch der heuchlerischen Miene wegen, mit der an anderer Stelle erklärt wird, daß für den „bedeutenden Zuschuß, den die Leipziger Steuerzahler für ihre Oper aufbringen, sie schließlich auch verlangen können, daß diese nicht nebensächlich (sic) behandelt werde". Vor allem wissen die Leipziger nun, warum heute das Gewandhaus das wohl teuerste Konzertinstitut Deutschlands ist (12 M. der Platz), immer mehr die gebildeten Schichten verschwinden und selbst die Hauptproben für sehr viele Musikfreunde unerschwinglich sind. Wer noch ein wenig tiefer in die finanziellen Verhältnisse hineinsieht, weiß auch, daß für die Summen, die die Stadt für das Orchester verlangt, die Gewandhausdirektion ohne weiteres z. B. die Berliner Philharmoniker verpflichten könnte. Vielleicht kommt's auch noch dazu; gesprochen hat man schon davon. Weiter sagt die Stadt, es käme doch eigentlich gar nicht so sehr darauf an, wenn die Zahl der Konzerte auf 18 beschränkt worden wäre. Daß die Stadt keine Ahnung davon zu haben scheint, welche Bewandtnis es mit dem „wöchentlichen Konzert" hat, darf selbst bei

der Gleichgültigkeit, mit der die Behörde dem Institut heute gegenübersteht, verwundern. Denn wenn die Städte von ihrer eigenen Geschichte nichts mehr oder nur Verkehrtes und Unklares wissen, dann ist ein Tiefstand erreicht. Freilich, wenn es gilt, den Messefremden etwas Besonderes zu bieten, dann erinnert man sich des Gewandhauses nur allzugut und brüstet sich des schönsten Konzerthauses in Deutschland und der berühmtesten und ältesten Konzerte. Ja, dann! Das reizendste ist aber, daß in dem Schreiben gerade auch die Meßkonzerte in dem Sinn angeführt werden, daß die Stadt ihr Orchester doch auch für andere Anlässe als nur die Gewandhauskonzerte hergeben müsse. Man staunt einfach. Die G.-Direktion ist in all den angeführten Veranstaltungen der gebende Teil, sofern sie ihr Haus der Stadt, die es bis heute nicht zu einem großen Festsaal gebracht hat, ohne weiteres zur Verfügung stellt; kurzwegs wird aber der Stiel umgedreht und gesagt: Wir können Ihnen unser Orchester doch nicht so oft zur Verfügung stellen, denn wir brauchen Ihr Haus doch für unsere Zwecke! Einfach klassisch!

Die Stadt hat aber nicht nur ein schwaches Gedächtnis für ältere Stadtgeschichte, sondern auch für solche, die sie selbst gemacht hat. Sie sagt: Auf die zwei Konzerte, die wir dieses Jahr dem Institut abgeknöpft haben, kann's doch nicht so sehr ankommen. Die Gewandhausdirektion rechnet nach und sagt: Meine Herren, ihr habt uns bis dahin, und zwar alles in den letzten Jahren, bereits den vierten Teil unserer Konzerte weggenommen! Früher hatten wir 22 + 2 Sonderkonzerte, macht 24, jetzt nur mehr 18, Differenz 6, nach Adam Riese den vierten Teil des früheren Bestandes. In ein paar Jahren werden wir bei diesem Tempo bei der Hälfte angelangt sein. Schon möglich, sagt die Stadt, geht uns auch gar nicht viel an. Brecher braucht Zeit für Proben. Es müssen heute auch Opern wie Eugen Onegin, von denen selbst wir dumpf ahnen — und wir verstehen vom Opernspielplan wirklich nichts —, daß sie wieder bald verschwinden, mit doppelter Besetzung einstudiert werden, das braucht Zeit. Oper ist jetzt aber Trumpf in Leipzig; merken Sie sich das. So will's gerade auch der Oberbürgermeister, dem Opern lieber sind wie Sinfonien. Tradition, Unsinn! Heute regieren wir in Leipzig, wir und Brecher zusammen, soweit die Musik in Frage kommt. Nächstens präsentieren wir ihn Euch als Gewandhauskapellmeister, denn der Furtwängler hat's ja sowieso eilig. Laufen die Leute dann aus dem Gewandhaus hinaus oder schicken sie, wie neulich beim Brahmsmord, ihre Schneiderin oder Dienstboten hinein, weil eine Brecher-Gewandhauskarte „unverkäuflich" ist und man sie selbst guten Freunden nicht schenken kann, ohne angeulkt zu werden —, und ergibt sich aus all dem sehr bald ein Sie erschütterndes Defizit, dann, meine Herren vom Gewandhaus, nur keine Angst, für dieses herzzerbrechende Defizit kommen wir auf, so gut wie fürs andere. Da haben wir Geld, viel Geld. Brecher ist unser Mann; mit dem stehen und brechen wir. (Nachbarin, euer Fläschchen für Herrn Aber, sonst fällt er dieses erneuten „Skandalartikels" wegen wiederum in Ohnmacht!)

Es wäre noch vieles zu sagen, insbesondere hätten wir ganz gerne Brecher als Opernleiter im engeren Sinn betrachtet, um dort die auf die Länge unhaltbaren Zustände zu schildern. Vorläufig genügt es aber, den Stand der Dinge festzuhalten, zumal die im letzten Heft gegebenen Ausführungen noch in jeder Zeile volle Geltungskraft besitzen, sie heute im Gegenteil nur verschärft werden könnten. Der Stein ist nun ins Rollen geraten, jedermann lernte erkennen, daß die Verhältnisse zwischen Gewandhaus und städtischer Oper unhaltbar sind, was noch offenkundiger wird, wenn die Dresdner Kapelle ihren Einzug ins Gewandhaus hält. Dann hat der Rat der Stadt Leipzig seine ganz großen Tage. Da wird's noch offenkundiger werden als es bereits der Fall ist, daß es in Deutschland eine Stadt gibt, die ohne wirkliche Notwendigkeit bereits daran gegangen ist, die Existenz ihres ältesten und berühmtesten, zudem in der ganzen Welt ganz einzig dastehenden Kunstinstitutes zu untergraben. Und dies heute, wo jede, selbst kleinere deutsche Stadt, ihre äußere und innere Bedeutung durch Förderung gerade des musikalischen Lebens zu steigern sucht!

A. Heuß.

Die Wiedererstehung der „Meistersinger von Nürnberg“ an der Hofoper zu Brüssel

Von Rhenanus.

Wer da weiß, wie langsam und mit welch übermäßiger Vorsicht in Belgien an die Wiedergewinnung wertvoller deutscher Kulturgüter — dem verlorenen Sohne gleich — gegangen wird, glaubte dem offenen Geheimnis, daß der vorsichtig gewählten, am Scheldeufer spielenden Oper „Lohengrin“ der neutrale „Fliegende Holländer“ folgen würde[1]). Aber die erste Opernbühne der Landeshauptstadt, der Stadt reizvoller Pikanterien, bot den Erstaunten den pikanten Reiz einer großen Überraschung: „Die Meistersinger von Nürnberg“, des großen Meisters deutscheste Oper folgte dem so erfolgreichen „Lohengrin“. Lob und Hochachtung der Bühnenleitung! Sie hat nicht nur in diesem noch von schier unüberwindlichen Vorurteilen gegen alles Deutsche verstrickten Lande unbekümmert sich durchzusetzen verstanden, sondern auch mit unendlicher Sorgfalt eine Aufführung vorbereitet, die erfühlen ließ, daß es mehr war als Antrieb ernsthaften Pflichtgenügens: Liebe und Verehrung des deutschen Tonschöpfers, überzeugte Hingabe an sein bedeutendstes Werk. Es bedarf wohl keines Hinweises, wie schwierig es für den Romanen ist, sich in deutsches Volkstum und gerade dieses Werk weitmöglichst einzufühlen. Wenn diese schwere Aufgabe ziemlich gelang, so dank der überaus fleißigen Vorbereitung, die acht Monate dauerte, beginnend am 4. August 1924, genau zehn Jahre nach Kriegsanfang; die Solisten erhielten 357 Unterweisungen, bis die 40 Proben begannen. Der von 80 auf 115 Mitglieder verstärkte Chor war ebenfalls gut geschult, das Orchester auf der Höhe der Anforderungen, so daß die Vorstellung zu einem Erfolge und zu einem Ereignis wurde, das die so deutschfeindliche „Nation Belge“ als eines der schönsten, wenn nicht sogar das schönste bezeichnete, das Brüssel je gesehen habe. Diese Zeitung, die, wie die gesamte belgische Presse, die „reprise“ der „Meistersinger“ als vollen Erfolg buchte, zitierte Wagner: „es sei nicht nötig, daß das Musikpublikum musikgelehrt sei, um ein Tondrama völlig aufzunehmen, es käme nur darauf an, daß es unverfälschten Geistes sei und menschliches Herz besäße“. Daß diese Voraussetzung des großen Meisters für die hiesigen Kreise, die der Kunst und verfeinertem Schönheitsgefühl leben, zutrifft, hat die begeisterte Aufnahme bewiesen, die sie dem zehn Jahre verbannten Wagner bereitet haben. Für einen hier lebenden Deutschen ist diese Feststellung eine große Genugtuung, ein Trost, daß auch im Zeitalter von Haß und Negermusik die unversiegbaren Quellen reiner, vollendeter Kunst noch ihre unverfälschten Diener und Bewunderer finden; und daß der deutsche Meister Richard Wagner noch so begeisterungerweckend ist, erscheint ihm wie eine Festverheißung. Die Liebe zu deutscher Bühnenkunst war bislang hierzulande verschleiert wie das Bild von Saïs, und ihre Bewunderer waren jungen Liebenden gleich, die sich verbergen oder gar verleugnen mußten. — Die Darsteller der jugendlichen Helden der Meistersinger, Eva und Walter, waren voll Hingabe. Die hauchzarte, unberührte Frische der deutschen Jungfrau vermochte die belgische Sängerin jedoch anfangs nicht überzeugend darzutun; eine opernmäßige Koketterie mischte sich mit dem Pathos der Attitüde. Hans Sachs hätte das „welsch“ genannt. Im Verlaufe der fortschreitenden Handlung aber wurde Mme. Soyer ihrer Rolle in gewinnender Weise so gerecht, daß der französische Gesang dem Ohr wie eine Sinnestäuschung erschien. M. Gallins, der den Walter mit einer mittleren, aber angenehmen Stimme sang, fand sich mit der Rolle schauspielerisch in der Erstaufführung nicht zufriedenstellend ab. Seine allzu grazile Art der Gebärde erinnerte zu sehr an den — wenn auch vornehm zurückhaltenden — Troubadour der besten Ritterzeit. Dieser Mangel wurde aber ausgeglichen durch die offensichtliche Hingabe an das Spiel. Und dann Hans Sachs! Herr van Obbergh traf diesen edlen deutschen dichtenden Meister überaus glücklich, stimmlich und darstellerisch; er erinnerte mich an die besten deutschen Vertreter dieser dankbaren Rolle. Ein Dutzend

[1]) S. den Artikel im Januarheft 1925.

berufsmäßiger Hetzer (wie sie hier noch an der Arbeit sind!) können nicht soviel mit ihrer abgegriffenen Münze Schaden anrichten, wie Hans Sachs auf den Brettern der Monnaie zu Brüssel Freunde und Bewunderer deutscher Biederkeit und Treue gewinnt. Der große Bayreuther Meister, der, wie Ernest Closson in der Revue Belge (Juni 1925) in seiner ausführlichen Abhandlung bemerkt, sein Werk bei dem Lärm der Pariser Boulevards vollendete, hätte wohl nie geahnt, welche Rolle er einmal als Bahnbrecher der Wahrheit und Werber von Sympathien in Belgien zu spielen berufen sein würde. Abschweifend sei der vornehme Ton dieses fachwissenschaftlichen Artikels unterstrichen. „Lassen wir die feierliche Warnung von Sachs beiseite, der die deutsche Kunst vor den welschen Einflüssen bewahrt wissen will." „Man sucht in der Partitur vergeblich eine Schwäche; — man hat keine Zeit zur Bewunderung — ah, dieses wundervolle Werk!" Er bedauert nur, daß die Übersetzung von Ernst zugrunde gelegt wurde, „eine traurige Angelegenheit, auf die er noch zurückkommen wolle". Interessant ist seine Bemerkung, daß die elektrisierende Atmosphäre von Paris, die der Ausländer lebhaft empfinde, die schöpferische Kraft stark anrege, ohne die nationale Eigenart anzugreifen, im Gegenteil diese zur Selbstbesinnung sammelnd. Dafür biete die Musikgeschichte zahlreiche Beispiele. — Es wäre ungerecht, die wahrhaft vollkommene Darstellung des Beckmesser (M. Boyer) zu verschweigen. David (M. Claudel) war von einer derart quecksilbernen Lebhaftigkeit, daß man glaubte, er sei direkt einem Jungborn entstiegen. Und diese hervorragende Opernbühne findet in Deutschland bis dahin so gut wie keine Beachtung (vgl. auch den Aufsatz von Franz Grahl im Kunstwart, Oktober 1925, der auf Seite 13/14 sonst alle anderen europäischen Opernbühnen zitiert).

Wie ging uns deutschen Zeugen der „reprise" (wohl vier unter 2000 Besuchern) das Herz auf, als erstmalig ein deutsches Bühnenbild auf den Brettern der Brüsseler Hofoper sich zeigte. „Wie friedsam treuer Sitten, getrost in Tat und Werk, liegt nicht in Deutschlands Mitten mein liebes Nürenberg ....", mit seinem alten traulichen Gassengewimmel: die deutsche Stadt sonnigen Lebensbehagens. Das Herz wollte dem Nachtwächter zurufen: „Tue die Sohlen von deinen Füßen, denn hier ist heiliges Land!" Ja, wir waren vier Stunden lang in der deutschen Heimat, gerettet in einer holden Oase, vor dem Getriebe internationaler Karawanserei. —

Schließlich sei noch eine Stimme bemerkt, die „Libre Belgique", die bei aller Anerkennung der Darstellung den Bruch mit der alten Tradition beklagt: „O heroische Zeiten, Epochen der Inbrunst und Begeisterung, deren beseligende Anregung die heutigen Darsteller nicht mehr empfinden!" — Ob diese Kritik damit an die Zeiten des Wirkens deutscher Künstler an der Monnaie erinnern will?!

Etwa gleichzeitig mit der Wiederaufnahme der „Meistersinger" erlebte der Ring des Nibelungen an der Antwerpener Oper seine Wiedererstehung; erstmalig seit 1913. Zu dem großen Erfolge soll nicht zuletzt der Gast, Jacques Urlus, beigetragen haben. Die Kritik ist sehr günstig ausgefallen. Die „Libre Belgique" konnte sich nicht enthalten zu bemerken, daß „die noch blutenden Wunden, die der unlautere und brutale Germanismus Belgien geschlagen habe, wieder auflebten. Es sei jedermanns Sache, in wieweit die höhere Anziehungskraft der Kunst sie vergessen machen könne. — Die Trilogie sei, genau wie früher, eine heroische Schöpfung, deren Leidenschaft, Reichtum, Großzügigkeit, Poesie und Majestät unübertrefflich (souverain) blieben." — Dem Wandel der Zeiten zum Trotz wird den Wagnerschen Musikdramen allseitig ihre alte Anziehungskraft bestätigt. Anfang Januar 1926 soll die Wiederaufnahme von Parsifal in der Brüsseler Monnaie erfolgen. Es bedarf wohl nicht der Betonung, wie gute Geschäfte die Verwaltung mit den Wagnerschen Werken macht. Heute noch ist es schwer, eine Karte zu erlangen.

Die Wiedereinführung der Wagnerschen Werke in Belgien, die ohne Gegenkundgebungen glücklich erfolgte, kann als interessantes Symptom gebucht werden, als Zeichen, daß die so revolutionierte öffentliche Meinung in Belgien einem Klärungsprozeß, stilleren Wässern zustrebt. Zunächst gilt aber dennoch der japanische Spruch: Am Fuße des Leuchtturms ist es dunkel.

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Opernprobleme drängten sich während der letzten Zeit derart in den Mittelpunkt der Ereignisse, daß der Chronist kaum hoffen darf, seinen Bericht aus der Atmosphäre der Kulissen loszulösen. Wir sahen im Verlauf der letzten fünf Wochen große und verzerrte Kunst einander ablösen, wir erlebten die Aufführung der „Iphigenie in Aulis" von Gluck in der Städtischen Oper, das harmonischste Bühnenereignis, das uns der Winter bisher geschenkt hat, und sahen die Szene der Staatsoper durch das unfruchtbare „Wozzeck"-Experiment Alban Bergs mißbraucht. Nicht genug damit, wirkte sich dreistester musikalischer Bolschewismus, von Herrn Wladimir Nemirowitsch-Dantschenko aus Moskau unter dem Vorwand einer „Opernreform" gastspielweise in die Reichshauptstadt eingeführt, in einer, man muß schon sagen, Verhunzung der genialsten Oper der neueren Zeit aus: das Berliner Publikum — es ist, unsicher und bekenntnisbang in den Dingen des Geschmacks, zu den lammfrommsten Europäern zu rechnen — ließ es über sich ergehen, daß Bizets „Carmen" in einer völligen Verstümmelung („Carmencita und der Soldat") über die geduldigen Bretter ging. Um den Charakter dieser Eingriffe à la Nemirowitsch zu kennzeichnen, genügt wohl die Mitteilung, daß die Figur der Micaela bei dieser moskowitisch-ästhetischen Trepanation vollständig aus der Oper herausgesägt wurde! Man teilte, nitschewo!, die Micaela-Musik einem — Chor zu, der nach Art weiland des Chors der griechischen Tragödie die Bühnenhandlung als passiver Zuschauer ebenso tiefsinnig als unnötig „glossiert". Nicht genug damit, hat der „Bearbeiter" die edle Dreistigkeit aufgebracht, eigene Musik in die Partitur von Genies Gnaden hineinzuflicken, ein an Naivität nicht zu überbietendes Verfahren, das denn auch — es ist der russischen Reformwut zuzutrauen, daß sie demnächst das Ännchen aus dem „Freischütz" hinauskomplimentiert — den einhelligen Widerspruch der Berliner Presse gefunden hat. In diesem Zusammenhang verdient erwähnt zu werden, daß nach einer Mitteilung Oskar von Riesemanns, eines der besten Kenner russischer Musikverhältnisse, die Orchesterpartitur der Carmen unlängst für, sage und schreibe, drei Ziehharmonikas „bearbeitet" worden ist!

„Es wendet sich der Gast mit Grausen". Wir kehren, um wieder in reine Luft zu gelangen, zu jener mit Liebe und Sorgfalt vorbereiteten Aufführung der aulidischen Jphigenie zurück, für deren künstlerischen Verlauf wir neben Bruno Walter, dem ausgezeichneten Dirigenten und Orchestererzieher, und Tietjen, dem das Spiel leitenden Intendanten, Frau Olszewska (einer königlichen Klytämnestra) und Delia Reinhardt (Iphigenie) zu danken haben. (Dr. Emil Schipper verwechselte als Darsteller den Agamemnon mit dem rasenden Ajax.)

War auf der Bühne vollkommene Ausgeglichenheit der Leistungen nicht zu erreichen, so ging dennoch von dieser Aufführung dank des ausgeprägten Stilgefühls des Dirigenten ein großer, nachhaltiger Eindruck aus. Wir empfinden die dramatische Wahrhaftigkeit und ruhevolle Größe, die aus der Musik des großen Reformators der Oper spricht, in einer Zeit innerer und äußerer Verworrenheit als eine Wohltat. An der strengen Gemessenheit und inneren Harmonie der Tänze (die mit erlesenem Geschmack gestaltet wurden) entzückten sich unsere Sinne, die es nachgerade müde geworden sind, von den foxtrottelnden Rhythmen einer sensationsbedürftigen und überreizten Zeit aufgepeitscht zu werden. Dabei sind wir uns darüber klar, daß es nicht die Tonsprache Glucks in der Reinheit ihrer Urfassung ist, die wir vernehmen, sondern die modernisierende, sinnfällige, die Wirkungen stark unterstreichende Bearbeitung Richard Wagners, die der Hörer von heute, auch wenn er die ursprüngliche Fassung nicht kennt, gelegentlich, besonders an gewissen Stellen des dritten Aktes, als den Charakter der Musik verändernd empfindet. Wagner konnte auch da, wo er die reinsten Absichten hegte, sein Wesen auf die Dauer nun einmal nicht verleugnen. Leidenschaftlicher Impuls siegte, wie so oft bei ihm, über den Willen zur Sachlichkeit. —

Wir durchmessen im Flug 150 Jahre — die erste Aufführung der aulidischen Iphigenie hat bekanntlich im Jahre 1772 in der Großen Oper in Paris stattgefunden —, um unter dem Ein-

druck des jüngsten Berliner Opernereignisses den ganzen, unfaßbaren Niederbruch einer Kunst zu empfinden, die in ihrer Blütezeit durch innere Gesetzlichkeit, Harmonie und Wahrhaftigkeit der Empfindung geheiligt, nunmehr zum Spielball eines experimentierenden Konstruktivismus geworden ist.

Auf dem Frankfurter Musikfest des Jahres 1924 erregten drei Bruchstücke aus Alban Bergs „Wozzeck", von der Szene losgelöst, Aufmerksamkeit. Die Auswahl war insofern geschickt getroffen, als sich unter ihnen ein Orchesterstück befand, das letzte Beziehungen zur Tonalität aufrecht erhält. Man wurde neugierig, dem Werk auf der Bühne zu begegnen. Dieser Wunsch ist durch die Uraufführung in der Berliner Staatsoper nunmehr erfüllt worden.

Es stellte sich bei der Bühnenaufführung heraus, daß die Wirkung jener Bruchstücke innerhalb des Gesamtwerkes so gut wie vollkommen versagt. Der Grund dafür ist in einem psychologischen Moment zu finden. Das von Alban Berg auf das rücksichtsloseste und gewaltsamste durchgeführte Prinzip einer Atonalität, deren innere Gesetzmäßigkeit nirgends dem Gefühl des Hörers erkennbar wird (die deshalb rein konstruktiv anmutet) führt zu ununterbrochener Anwendung und Häufung peinigender Dissonanzen, die den Hörer (mit einigen ganz seltenen momentanen Unterbrechungen) von Anfang bis zum Schluß der Oper nicht aus ihren Krallen lassen. Die unausbleibliche Wirkung ist die vollständige Abstumpfung des Hörers, nicht nur gegen alle Greuel und Greuelchen, sondern auch die mit der unablässigen Marterung der Ohren zunehmende Unempfindlichkeit gegen gelegentliche feinere Differenzierungen, von welchen mir z. B. nur der pianissimo einsetzende und leise verlaufende Soldatenchor, der bei herabgelassenem Vorhang gesungen wird, einen gewissen Eindruck gemacht hat.

Eine Tonsprache, die mit der fast ausnahmslos durchgeführten Ausschaltung aller Konsonanzen auf das Mittel der natürlichen Entspannung grundsätzlich verzichtet, verarmt — das beweist wieder einmal das Wozzeck-Experiment Alban Bergs — in einem so katastrophalen Ausmaß, daß sie als Mittel der Charakterisierung schlechterdings untauglich wird. So konnte es denn nicht ausbleiben, daß jegliche Charakterisierungsversuche in dem Chaos abstruser Dissonanzen rettungslos versinken.

Die Verwendung alter Formen (die Schönberg-Clique tut sich etwas darauf zugute, daß Alban Berg durch die Einführung einer „Passacaglia", einer „Tripelfuge", von „Variationen" und „Inventionen" die Oper um ein neues Stilprinzip bereichert habe) erweist sich als eitel Spiegelfechterei: dem musikalischen Hörer — und das ist allein entscheidend — kommt von „Formen" in diesem Höllenbreughel nichts zu Bewußtsein, nichts von diesen vielgepriesenen kontrapunktischen „Künsten", die bei der vollkommenen Gleichgültigkeit des Komponisten gegen die Art der Zusammenklänge im besten Falle nur als unfruchtbare Spielerei ohne künstlerisches Niveau anzusehen sind.

Von den geradezu stimmörderischen Zumutungen an die Sänger — die Singstimmen schweben nach dem Rezept in Schönbergs „Pierrot Lunaire" meistens zwischen Sprechen und Singen — von den Ohrenmartern, welchen man die beklagenswerten Sänger und die Mitglieder des Staatsopernorchesters in Proben über Proben ausgesetzt hat, kann sich, wer der Dissonanzenorgie Alban Bergs nicht beigewohnt hat, keine Vorstellung machen.

Die Staatsoper — allen voran Erich Kleiber, der Wunder an Energie und Aufopferung vollbrachte, Aravantinos, der Schöpfer eindrucksvoller Bühnenbilder und Leo Schützendorf, der Darsteller des Wozzeck — hat an das abstruse Experiment Alban Bergs eine ungeheure Arbeit vertan, von der man nur wünschen möchte, sie wäre einem Kunstwerk zugute gekommen.

Es ist weiter kein Wunder, daß die Aufnahme der neuen Oper, die übrigens an den Bühnenerfolg des Dramenfragments von Georg Büchner, das dem Komponisten als Unterlage für seinen Text gedient hat, längst nicht heranreicht, mehr als zwiespältig war. Dabei schreckten die Herren Radikalinski, einen Erfolg herbeizuführen, nicht vor dem Versuch der Einschüchterung Opponierender zurück, an dem sich bezeichnenderweise Herr Hertzka, der Leiter der Wiener Universaledition (in welcher der „Wozzeck" erschienen ist) beteiligte. Er stellte in der Generalprobe einen Zuhörer, der, offenbar durch den aufdringlichen Beifall der Clique gereizt, gepfiffen hatte und deswegen von einem Herrn in Hertzkas Begleitung aufs gröblichste beschimpft wurde, höchstpersönlich zur Rede. Wir empfehlen dem geschäftstüchtigen Herrn,

ein Universal-Mittel, das den „Erfolg" aller Novitäten aus dem Wiener Atonal-Magazin gewährleistet: er plaziere neben jeden einer eigenen Meinung Verdächtigen einen Klopffechter, der jede oppositionelle Regung gleich im Keime niederboxt.

Dem Erlebnis der Entgöttlichung der Musik folgte ihre Wiedereinsetzung auf dem Fuße. Es war Maria Ivogün, Karl Erb und Michael Raucheisen vorbehalten, in einem Vormittagskonzert die gemarterten Sinne und Herzen durch den vollendeten Vortrag unvergänglicher Schubert-Lieder wiederaufzurichten. Die Spottgeburt entseelter Kunst versank in „Nacht und Träume". Es war eine Stunde innerster Erhebung. Sie soll den großen liebenswerten Künstlern nicht vergessen sein, ebenso wie — um Gipfelleistungen nachschaffender Kunst aus den letzten Wochen zu nennen — Elly Neys Beethovenabend in unser Gedächtnis gegraben ist, des Bachschen D-Moll-Konzerts, zu dessen Wiedergabe sich Borowsky, der Pianist und — an der Spitze des Philharmonischen Orchesters — Furtwängler vereinigten, nicht zu vergessen.

Austriaca

Von Emil Petschnig

Aus Oper und Konzertsaal

Staatsoper: „Sganarell". Opera buffa in 1 Aufzuge von R. Konta, Musik von W. Groß. In einer Szene dieses Werkes treten zwei Musikdoktoren, der eine konservativ, der andere fortschrittlich orientiert, auf, welche eine fachliche Kontroverse abführen, deren organische Notwendigkeit man vergebens zu ergründen sucht, bis der Schluß den Zweck der Episode enthüllt: wenn der Vorhang über der Handlung gefallen ist, erscheinen die beiden Gelehrten, der eine die großmächtige Partitur von „Sganarell" in einem Wägelchen nach sich ziehend, nochmals im Proszenium, um mit einigen drastischen Worten ihr Für und Wider über dieselbe kundzugeben. Ich glaube nicht, daß man sich irgendwo wegen dieses Einakters in die Haare fahren wird, bietet er doch so gar keinen Anlaß dazu. Der dramatischen Lebens bare Stoff (nach Molière) ist schon so verstaubt und abgenutzt, daß unmöglich ein Interesse dafür aufkommen kann — nur blühendste Erfindung, nur blendendes Gesangsvirtuosentum à la „Don Pasquale" von Donizetti vermöchte darüber hinwegsehen lassen — und die Musik bringt nur wieder das seit 20 und mehr Jahren schon tausendmal Gehörte in der gewissen instrumentalen Brühe, die man gleichfalls schon gründlich satt hat. Bekenntnis zur Tonalität und technisches Können, das sich namentlich gegen Ende als recht bedeutend erweist, sind gewiß anzuerkennende Tugenden des Komponisten, aber sein inneres Feuer ist nicht stark genug, die Töne zu durchleuchten, zu durchwärmen. Kürzere und längere melodische Anläufe sind, wie sichs für eine opera buffa ziemt, mehrfach da, das Terzett der Zigeunerinnen auf dem Untergrunde des unsichtbaren Männerchors hat sogar eigenartigen Reiz, aber der Endeffekt der $1\frac{1}{2}$ Stunden ist doch Gähnen trotz Einsatzes der ausgezeichneten Koloraturdiva Frau Gerhart als „Dorimene", der Herren Jerger und Hofer als alter und junger Liebhaber und der Vertreter der beiden Kritiker, Norbert und Arnold. Ersterer, in der vielleicht anzüglich gemeinten Maske eines in ganz Deutschland bestbekannten hiesigen Musikschriftstellers, sorgte durch sein Spiel auch ein klein wenig für Heiterkeit, die im übrigen der umständlichen Komödie durchaus fernblieb. Nach ihrer flimmernden Nervosität wurde Jul. Bittners deutsches Singspiel „Das höllisch Gold" mit seiner schlichten, geradlinigen Tonsprache förmlich als kühlendes Labsal empfunden, und die Darsteller, voran Herr Hofer als Teufel, dann Manowarda (Mann), Wernigk (Ephraim), die Damen Anday (Frau) und Jovanovic (Alte) ergriffen mit Begierde die in neueren Opern nicht oft gebotene Gelegenheit, Charaktere auf die Beine zu stellen. Ein besonderer Anlaß lag zwar nicht vor, dieses vor etwa 9 Jahren von der Volksoper abgelegte Stück für die Staatsoper zu erwerben, aber irgend etwas muß ja — um die Notwendigkeit und Existenzberechtigung dieses „Kulturgutes" zu demonstrieren — getan werden, wenn auch seit Jahren schon beharrlich das evident Untauglichste. Mit derlei Neuheiten wird man trotz inzwischen ermäßigter Eintrittspreise die Leute nicht in Scharen herbeilocken (wie es s. Z. „Evangelimann", „Heimchen am Herd", „Hänsel und Gretel" usw.

ohne keuchende Reklame, allein dank ihres beim deutschen Publikum ausschlaggebenden Gemütsgehaltes zuwegebrachten) und so das Institut sanieren helfen. Es gibt bestimmt auch heute noch, bzw. schon wieder solche musikalische Bühnenschöpfungen, nur liegen sie nicht an der Heerstraße der gegenwärtigen Mode, eher sehr, sehr entfernt davon.

Viel unterhaltlicher ging's bei der auf ihrer Tournee auch ins Wiener Raimundtheater gekommenen New-Yorker Negertruppe „Chocolate Kiddies" zu: Originale Tänze und Musik von einer Besessenheit des Rhythmus und der Bewegung, die es verständlich macht, daß der Jazz sich im Sturm unseren alten, verkalkten, müden Kontinent unterjochte: Das Vorspiel zu künftigen weiteren, in ihren Folgen heute noch unabsehbaren Entwicklungen. Afrikas und Asiens Völker erwachen im Vollbesitze ihrer ungebrochenen Instinkte und Leidenschaften, übernehmen — wie einstens die urwaldbewohnenden Germanen die Kultur Hellas' und Roms — auf bequemste Weise die Errungenschaften, an denen die Kaukasier sich abgearbeitet haben, und erfüllen sie mit ihrem, noch im naturverbundenen Phantasiezeitalter stehenden Geiste, während wir bereits beim kunstfeindlichen nüchternen Objektivismus und Materialismus gelandet sind. Kunst ist bekanntlich sublimierte Sinnlichkeit, und wenn die von strotzendster Vitalität erfüllten Darbietungen des Ensembles sich vorläufig auch noch auf einer unteren, rein körperlichen Stufe bewegen, so ist eine Veredlung jener Triebe keineswegs von der Hand zu weisen; wofür ja der Verfasser des „Grafen von Monte Christo" eine treffliche Illustration bietet, dessen glühende Fabuliergabe ein Erbteil der schwarzen Rasse ist. Die modernen Tonwerkzeuge, die krächzenden gestopften Trompeten und Posaunen, die jammernden Saxophone, die gigantische Tuba, die Oboen, Klarinetten, das Klavier, dazu ein exotisches Schlagzeug von unglaublicher Mannigfaltigkeit bringen Klangkombinationen hervor, die einen R. Strauß neidisch machen könnten, und stehen im Dienste einer atemversetzenden Tanz-Begleitung, welche die Melodie gewöhnlich erschlägt. Daß auch diese in mehr sentimentaler Prägung bei den „Wilden" zu Hause ist, bezeugen jedoch u. a. die zu Gehör gelangten „Spirituals" (geistliche Gesänge). Es war ein über die bloße Varietéunterhaltung weit hinausgehender, betreffs der politischen und künstlerischen Schicksale Europas und seiner in stetem kleinlichem Hader sich aufreibenden Nationen zu ernstlichem Nachdenken ermahnender Abend.

Und noch einen gar seltenen Gast aus der Fremde durfte man in unseren Mauern begrüßen: die Tokioter Sängerin Hatsue Yuasa, welche sich mit ihrer kimonogekleideten anmutigen Erscheinung und der an altitalienischen Arien, Mozart, Brahms, Grieg und — natürlich — Puccini demonstrierten perfekten Gesangskunst sofort die Herzen der Gekommenen gewann. Die besonders in langhinwallenden Klängen sich restlos entfaltende Stimme ist von einer Weichheit, Temperatur und sanften Rundung, die lebhaft an das Glashausklima ihrer Tropenheimat erinnert. Drei sich teilweise der Pentatonik bedienende Lieder japanischer Tonsetzer erwiesen dieselben als bereits mit dem europäischen Musikstil vertraut. Originalweisen aus dem Lande der aufgehenden Sonne wären noch interessanter gewesen.

Wie hier Ost und West zu einer reizvollen Mischung sich verwob, so wird von der Tanzgruppe Kratina der Schule Hellerau das bei den Negern noch ungebärdige Elementare selbst dort ins Stilisierte erhoben und gemildert, wo (durch Strawinskys sichtlich jazz-beeinflußter Suite) musikalisch bedingte Grotesken eine gewisse Verwandtschaft mit jenen schon stark akrobatischen Produktionen bedingen. Die spielzeugartig-eckigen Bewegungen paßten vollkommen zu den seelenlosen Klängen der billig-witzigen Imitation eines verstimmten Klaviers. Tieferes ging von der Übersetzung der Mussorgskyschen „Bilder einer Ausstellung" ins Tänzerische aus, nur meine ich, daß durch strengere Vereinheitlichung des Gestus innerhalb eines Tableaus, also Vermeidung gewisser sich überall gern wiederholender Favoritgebärden, die Wirkung eine noch differenziertere und daher eindringlichere wäre. Die rhythmisch-gymnastische Ausdeutung der Einleitung und Zwischenspiele, deren $^5/_4$ Takt wohl das ungezwungene Flanieren durch die Säle schildern soll, bis da und dort ein Gemälde Auge und Fuß bannt, scheint mir aber minder angezeigt, weil die Hauptsache abschwächend. Prof. K. Frotzler am Flügel bot gleichzeitig einen vollwertigen pianistischen Ohrenschmaus.

Novitätenhunger und die noch immer nicht völlig erloschene Hoffnung auf überzeugende

Offenbarungen führten mich auch in das 2. Kammerkonzert des in Gründung begriffenen hiesigen „Vereins für neue Musik", aber die Veranstaltung brachte dem die Tonkunst kosmisch Empfindenden und Auffassenden wieder nichts als Enttäuschung. Feine nationale Unterschiede im Stil zwischen dem impetuosen Strawinsky, dem eleganten Milhaud, den Deutschen Krenek und Toch sind selbst bei dieser gewissermaßen im embryonalen Zustande verharrenden Kunst herauszuhören, aber an das tiefste, verborgenste Wesen der Musik vermögen die in ihr sich manifestierenden Tendenzen nicht zu rühren. Sie widerlegen sich durch ihre Eindruckslosigkeit selbst, so daß man in Hinkunft der langweiligen Aufgabe überhoben sein kann, immer wieder dieselben physio-psychologischen Argumente gegen sie vorzubringen. Am ehesten spürte man noch in E. Tochs op. 34 gestaltenden und ordnenden Sinn, und im Vivace molto treiben Wurzel und Stengel sogar eine rhythmisch wie klanglich recht originelle Blüte. Das treffliche „Wiener Streichquartett" (Kolisch, Rothschild, Dick, Stutschewsky) nahm sich der ebenso schwierigen als undankbaren Erstaufführungen mit Pionier-Eifer an und spielte vor schwach besetzten Bänken den Rufer in der Wüste.

Auch das Londoner Streich-Quartett (J. Levey, Th. Petre, H. Waldo Warner, C. Warwick-Evans) brachte für sein Wiener Debüt eine vom Bratschisten der Vereinigung stammende Neuheit mit: die fünfteilige Miniatursuite „Der Elfenkreis", duftige, zierliche, auch humorvolle modern-illustrierende „Sommernachtstraum"-Musik, den vier Spielern auf den Leib geschrieben, die durch unerhörte Delikatesse in Rhythmik, Dynamik und eine schier entmaterialisierte Tongebung sofort größtes Aufsehen machten. In solcher kulturgesättigten Feinheit des Vortrags enthüllte sich der Adel, die Schönheit von Beethovens und besonders Mozarts (D-Moll-Quartett) Muse in ihrer ganzen beglückenden Macht.

Der junge amerikanische Geiger Frz. Höne dagegen erwies sich wohl als Besitzer einer außergewöhnlichen technischen Sicherheit, die ihn aber (so im Finale von Mendelssohns Violinkonzert) zu unkünstlerischen Tempo-Rekordgeschwindigkeiten verleitet. Die Entwicklung des Seelischen steckt noch in den Kinderschuhen. Am befriedigendsten war die Fuge aus Bachs G-Moll Sonate. Der Pianist Erwin Brynicki, dem aus Paris Lobeshymnen vorausgingen, erwies sich hier nur als gut dressierter Klavierpanther mit bis zur Lächerlichkeit getriebener Affektation in polnischer Melancholie.

Als Gesangsvirtuose und über eine farbenreichste Ausdrucksskala von süßester Lyrik bis zu herber Dramatik Gebietender steht A. Boruttau heute sicher an erster Stelle. Berlin, Dresden, Leipzig, München würden letztere Eigenschaft vielleicht noch besser zu würdigen wissen als das mehr auf reinen Schöngesang schöner Stimme eingestellte Wien. Nichtsdestoweniger wächst seine Gemeinde von Konzert zu Konzert, und sein Ruf als Lehrer, als Förderer noch nicht durchgedrungener Begabungen (neue Komponisten werden gesucht!) greift immer weiter um sich. Auch diesmal blieb er seiner beispielgebenden Propagatorrolle treu, indem er zartgetönte Lieder von Jos. Braun, Erfühltes von K. Rausch (die Stadt, die Heymons-Kinder) und R. Maux (der schwarze Ritter, Gebet der Schiffer), sowie Balladen des Referenten sang, ferner mehreres Wohlvertrautes (die beiden Grenadiere, der Noek, Tom der Reimer), das in seiner Darbietung jedoch völlig neu erschien. Die Stimmung des Abends war denn auch durchwegs eine ungemein gehobene.

Linz a. D. Höchst sonderbar — die „großen" Konzerte sind heuer völlig verschwunden, während wir früher an solchen fast zu viel hatten. Keine der sogenannten Konzertdirektionen will das Risiko der Defizite übernehmen. So ist es höchst begrüßenswert, daß unsere neu ins Leben gerufene Urania musikalisch kleinformatige, künstlerisch wertvolle Musikabende vermittelt. Bis nun gab es u. a. eine Johann und Josef Strauß-Feier (an zwei Abenden) mit dem Salzburger Mozarteums-Quartett. Die Seele war Meister Ledwinka am Flügel. Eine leider kleine Gemeinde (das erste Ensemble-Gastspiel des Burgtheaters fiel mit der Veranstaltung zusammen) vereinte der Kompositionsabend Leopold Suchsland. Die Schöpfungen Suchslands vermittelte die Grazer Kammermusik-Vereinigung in vollendeter Weise; ebenso wirkte der heimische Baritonist Fuchs verdienstlich mit. Im Programm

standen die D-Moll-Sonate für Violine und Klavier, Lieder, die Suite Nr. 2 in C-Dur für Cello und Klavier und das großangelegte G-Moll-Klaviertrio Nr. 4, Op. 81. Von verläßlicher Seite wird der künstlerische Erfolg des anwesenden Komponisten festgestellt.

Im zweiten Sinfoniekonzert, Devise „aus der Heimat", kamen heimische Komponisten zu Wort: Domkapellmeister Müller (Vorspiel zum Oratorium „Der hlg. Augustinus"), August Amadé (Klavier-Sinfonie B-Moll, Uraufführung, worüber wir noch berichten), Josef Reiter (Vorspiel zu „König Erich"), Neuhofer (Konzertstück „Aus der Heimat"), Kienzl (Volksszene aus „Evangelimann", Ländler aus der musikalischen Komödie „Das Testament"). — Die „Tonzunft" hat sich in „Linzer Konzertverein" umgetauft und verband seine erste Sinfonie mit dem Straußgedenktag. Der Verein lud die künstlerisch erstrangige Wiener Bläservereinigung zu Gast. Jede Nummer war auf das mild-weiche Es-Dur eingestellt; Beethovens Quintett Op. 16, Brahms Klarinetten-Sonate und Mozarts Quintett (K. V. 452). Vermerkt sei das Erstauftreten eines vielversprechenden Baritons, Oskar Jölli (Wien), der neben Schubert u. a. auch mit einer Serie Lieder von Schreker aufwartete. Franz Gräflinger.

Zu unseren Noten- und Bilderbeilagen

Unsere Leser finden als Musikbeilage zwei Lieder nach Mörikes „Das verlassene Mägdlein", im Anschluß an unsere Preisfrage im vergangenen Jahr. Von den vielen Fassungen wählten wir als ziemlich unbekannt auch die von Robert Franz, weil sich das Lied in der reichhaltigsten Franz-Ausgabe von C. F. Peters nicht findet und wohl den meisten unbekannt sein dürfte. Es erschien in den 6 Liedern von Mörike op. 27 bei B. Senff (heute Simrock). Das Lied von Hermann Goetz, dem Komponisten der „Widerspenstigen", findet sich in den bei Kistner erschienenen 6 Liedern op. 12 als Nr. 5. Im nächsten Hefte werden wir auf die ganze Frage näher eingehen, es wird unsern Lesern aber lieb sein, sich schon vorher gerade mit diesen Liedern beschäftigen zu können.

Unsere Bilder sind dieses Mal zwei ausländischen Meistern gewidmet, solchen aber, die sich ein inneres Heimatrecht in Deutschland schon lange erworben haben, dem Franzosen Romain Rolland und dem Finnen Jean Sibelius, die beide in diesen Monaten ihr 60. Lebensjahr erreichten. Sibelius hat durch seine zahlreichen Werke Finnland der ganzen Welt, vor allem aber dem Deutschen innerlich erschlossen, und man darf sich wohl der Hoffnung hingeben, daß dies in Zukunft in noch stärkerem Maße der Fall sein werde. Durch Sibelius, dem musikalischen Erfüller Finnlands, ist der schwermütigste Tropfen der europäischen Musik beigemischt worden. — Was Rolland für Deutschland bedeutet, gehört sicher bereits der deutschen Kulturgeschichte, was aber Deutschland, d. h. was seine Musik in den Werken unserer großen Meister diesem Manne bedeutet, ist doch wohl nicht bekannt genug. Und so dürfte der Aufsatz von Anna Maria Curtius, einer Leipziger Studienrätin, die Rolland seit langen Jahren innerlich sehr nahe steht, auf eine besondere Teilnahme stoßen. Ja ja, mit unsern großen Musikern gewinnen wir auch heute die Liebe bedeutendster ausländischer Zeitgenossen. Zu ganz besonderem Danke fühlen wir uns persönlich Rolland verpflichtet, daß er uns sein Bekenntnis zu den alten deutschen Musikern in eigener Handschrift übermitteln ließ, das wir denn auch in etwas verkleinertem Faksimile unsern Lesern keineswegs vorenthalten wollten.

Neuerscheinungen

Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes 1926. Amtliches, alljährlich erscheinendes Handbuch des Deutschen Sängerbundes, bearb. von Ernst Schlicht. 8°, 306 S. Wilh. Limpert-Verlag, Dresden-A. 1 1925, Marienstr. 16. — Außer den üblichen Aufsätzen, Mitteilungen, Statistiken über Männerchorwesen und verwandte Gebiete enthält das Jahrbuch noch einige lesenswerte Artikel, so über „Die musikalische Jugendbewegung" von Dr. Hans Klein, über Singschulen von W. Hastung und „Die Organisation der deutschen Musiker" von Dr. H. Pringsheim. Zahlreiche Abbildungen schmücken den Band.

Ernst Kurth: Bruckner. 2 Bände, 8°, 1351 S. in vier Abschnitten (Gestalt und Umwelt, die Formdynamik, die Formenwelt der Symphonien, die übrigen Werke) und einem Anhang. Max Hesses Verlag, Berlin W. 15.

Oskar von Riesemann: Modest Petrowitsch Mussorgski. II. Band der „Monographien zur Russischen Musik". 8°, 525 S. und 28 S. Musikbeilagen. Drei Masken-Verlag, München 1926.

Richard Strauß Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal. Mit einem Vorwort von Dr. Franz Strauß. 8°, 402 S. Paul Zsolnay Verlag, Berlin-Wien-Leipzig 1926.

Adolf Weißmann: Der Dirigent im 20. Jahrhundert. Mit zahlreichen Bildnissen. 8°, 195 S. Im Propyläen-Verlag, Berlin 1925.

Otto Keller: Die Operette in ihrer geschichtlichen Entwicklung. Musik, Libretto, Darstellung. 8°, 504 S. und 54 Bildtafeln. Stein-Verlag, Leipzig-Wien-New-York 1926.

Oskar Guttmann: Leerbuch der modernen Operette. 8°, 84 S. Verl. von Reuß & Pollack, Berlin 1925. — Das teilweise recht launige Büchlein, das die heutige Operette mit Waffen satirischen Humors auf ihren verschiedenen Gebieten, nicht zum wenigsten natürlich dem Sexuellen bekämpft, wird manchem ein paar fröhliche Stunden bereiten.

Alfred Orel: Wiener Musikbriefe aus zwei Jahrhunderten. 8°, 88 S. Österreich. Bücherei. A. Hartlebens Verlag, Wien und Leipzig. Es handelt sich um die Mitteilung von 33 Briefen von Leopold Mozart an bis zu Gustav Mahler. Von ihnen sind 12 zum erstenmal ediert. Orel hat das Büchlein mit einer längeren lesenswerten Einleitung und mit Anmerkungen versehen; sie versagen aber gelegentlich dort, wo sie notwendig wären. So versteht niemand den Hieb Glucks in dem Brief an Klopstock auf die Norddeutschen, so er nicht weiß, daß Gluck von dortigen Kritikern seines Satzes wegen angegriffen worden ist. Seinen Wert erhält die Veröffentlichung durch die bis dahin unbekannten Briefe aus dem Wiener Archiv, unter denen sich verschiedene interessante befinden. Daß „Gretchen am Spinnrad" von Schiller ist, dürfte ganz neu sein.

Frieda Schmidt-Maritz: Musikerziehung durch den Klavierunterricht. Eine Wegleitung zu musikalischer Bildung. 8°, 199 S. Chr. Fr. Vieweg, G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde 1925.

Das Alte deutsche Weihnachtslied. Eine Auswahl mit den Weisen in Klaviersatz, herausgegeben von Karl Budde und Arnold Mendelssohn. 8°, 134 S. Ersch. in der Sammlung „Aus alten Bücherschränken", herausgeg. von Wilhelm Stapel. Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1925.

Dr. Karl Grunsky: Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. 2. völlig umgestaltete Aufl. (Neudruck). kl.-8°, 147 S. Sammlung „Göschen". Walter de Gruyter & Co., Berlin u. Leipzig 1925.

Dr. Elise Richter: Wie wir sprechen. 2. vollst. umgearb. Aufl. Mit 5 Abbild. und Text. 8°, 134 S. Band 354 der Sammlung „Aus Natur und Geisteswelt". B. G. Teubner, Leipzig u. Berlin 1925.

Leopold Kronik: Dietrich von Bern. Romantische Oper in drei Aufzügen. Textbuch. 8°, 63 S. Im Selbstverlage des Verfassers: Wien IX, Währinger Str. 50.

Führer durch die gesamte a cappella-Männerchorgesang-Literatur, herausgeg. v. d. Musikkommission des Eidgenöss. Sängervereins. Gr.-8°, 55 S. Kommissionsverlag Hug & Co., Zürich.

Der Vampyr. Romant. Oper in zwei Akten von H. A. Marschner, Dichtung von Wilh. A. Wohlbrück. Für die deutsche Bühne musikal. und textlich neu eingerichtet, und einem Vorwort von Hans Pfitzner. Kl. A. mit Text, 4°, 310 S. Adolf Fürstner, Berlin W. 10.

J. N. Forkel: Über Joh. Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Nach der Originalausg. von 1802 neu herausgeg. mit Einl. u. ausführl. Nachwort von Josef M. Müller-Blattau. 8°, 111 S. Bärenreiter-Verlag, Augsburg 1925.

Hermann Güttler: Königsbergs Musikkultur im 18. Jahrhundert. 8°, 298 S. Mit Bildbeigaben. Bruno Heyer & Co., Königsberg i Pr. 1925.

Vereinigter Musiker-Kalender Hesse-Stern 1926: 2 Bände, 422 und 723 S. nebst Kalendarium 160 S. Max Hesses Verlag, Berlin W 15.

Besprechungen

EDWARD SPEYER: Wilhelm Speyer, der Liederkomponist (1790—1787). Sein Leben und Verkehr mit seinen Zeitgenossen. Drei Masken Verlag, München 1925.

J. Brahms hat sich einmal dahin ausgesprochen, „daß es Speyer geglückt sei, in vielen seiner Lieder einen im besten Sinne des Wortes populären Ton zu treffen und dabei doch gute Musik zu schreiben". „Der Trompeter", „Die drei Liebchen", „Rheinsehnsucht" gehörten deshalb in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu den meistgesungenen Liedern. E. Speyer erneuert jetzt durch obiges Buch das Andenken seines Vaters und läßt aus Tagebuchaufzeichnungen, historischen Begebenheiten, Briefen an und von Speyer und Zeitungsartikeln ein lebensvolles Bild erstehen. Daß dabei die Wiedergabe der Originaldokumente den Hauptteil einnimmt, ist um so dankenswerter. Speyer war lange Jahrzehnte der Mittelpunkt des musikalischen Lebens in Frankfurt. Seine Beziehungen zu den zeitgenössischen Berühmtheiten waren demnach sehr lebhaft, manche freundschaftlich; Briefe fast jedes bedeutenderen Musikers der damaligen Zeit an ihn finden sich vor, so von F. Ries, J. Moscheles, W. von Zuccamaglio, F. Mendelssohn, F. Hiller, F. Liszt, A. B. Marx, H. Berlioz, Paganini und vielen anderen. Am umfangreichsten sind die Briefwechsel mit M. Hauptmann, Meyerbeer und L. Spohr. Über den Einzelfall hinaus rundet sich das Ganze zu einem anschaulichen Bild der musikalischen Kultur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Die Geschichte des ersten deutschen Sängerfestes im Jahre 1838 und der an sie anschließenden Mozartstiftung stellt die Verdienste Speyers ins hellste Licht. Ebenso wichtig ist aber sein stetes Streben, dem Männergesange wertvolle Kompositionen zuzuführen. Immer wieder sucht er befreundete Komponisten wie Spohr, Hauptmann, Mendelssohn zu solchen anzuregen, vielfach mit Erfolg.

Das Buch ist allen Liebhabern der Memoiren-Literatur, sowie allen, die sich mit der Kultur dieser Zeit befassen, aufs wärmste zu empfehlen. Die lange Lebenszeit und die vielseitige Tätigkeit Speyers geben ihm eine große Reichhaltigkeit, die Originalbriefe verhelfen zu lebendigen Darstellungen; Bildnisse und Faksimiles schließlich erhöhen die Anschaulichkeit. Dr. Paul Mies.

MARTIN FRIEDLAND: Kritik als kulturphilosophisches Problem. 1925. Verlag der Allgemeinen Musik-Zeitung, Berlin-Schöneberg.

Friedland faßt das Problem aller Kritik insofern von einer neuen Seite an, als er, indem er das Wesen des schöpferischen Menschen zuerst beleuchtet, das notwendige Antipodentum des Kritikers zu ihm aufdeckt. Mit voller Berechtigung dehnt er den Sinnkreis von Georg Simmels philosophischen Erkenntnissen („Hauptprobleme der Philosophie") auf das vorliegende Thema aus. Dessen Wort, daß der „Fruchtboden der Kunst" darin liege, „eine Welt- und Lebensauffassung von einseitiger Entschiedenheit und unverwechselbarer Personalität vorzutragen und damit zugleich ein allgemein Menschliches, überindividuell Notwendiges und im Leben überhaupt Begründetes zu geben", streift die Grenzen schöpferischer Kritik in gleichem Maße wie die rein künstlerischen Schöpfertums überhaupt. Aber auch eigene Erkenntnisse von Wert bietet die Broschüre in Hülle und Fülle, und ich bedaure nur, daß der Raummangel verbietet, auf sie näher einzugehen. Die Schrift ist anregend und ethisch wertvoll. Robert Hernried.

RICHARD STÖHR: Über die Grundlagen musikalischer Wirkungen. Populär-wissenschaftliche Studie. Leipzig 1924. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel.

Dieses Büchlein zeigt eine gute Gliederung, aber eine sonderbare Inkongruenz der einzelnen Teile. Der erste Abschnitt, „Die Kennzeichen des Klassizismus", ist, weil er Harmonisches und Formales erörtert, am breitesten geraten, der zweite, der die Musik vom Standpunkt des Hörers in „kritisch gehörte, gefühlsmäßig aufgenommene, unterstützte Programmusik, banale, bekannte und entfernte Musik" gliedert, aber allzu knapp. Stöhr, den ich sehr schätze, meint das Rechte und weiß sehr viel, doch reizt er durch unpräzise Formulierung gar sehr zum Widerspruch. So, wenn er den Quintenschritt als „indifferenten Schritt" bezeichnet (es gibt nichts Indifferentes in der Kunst und unter den Kunstmitteln), wenn er behauptet, ohne Wiederholung gäbe es keine Polarität, wenn er die verminderten Septakkorde (es paßt gerade in dem Beispiele: Beethoven, An die Hoffnung) als „Akkorde des Zweifels" bezeichnet, von einer „unbewußten künstlerischen Erkenntnis" spricht usf. Gleichwohl bietet seine Studie viel des Guten und Anregenden. Robert Hernried.

ELFRIEDE THURAU: Die rhythmische Gymnastik in der Schule. Berlin 1922, Verlag von Winckelmann & Söhne.

Die Broschüre gibt in gedrängter Form eine Übersicht über die in der Hellerauer Schule gepflegten Übungen der Jaques-Dalcrozeschen Methode. Sie will und kann zum Studium der Methode anregen. r. h.

BRUNO WEIGEL, Harmonielehre (Teil I: 407 S., Teil II: Beispielsammlung, 120 S.), Verlag B. Schott's Söhne, Mainz.

Eine vortreffliche Musikhandwerkslehre „im alten Stil"; ein Harmonierezeptbuch, bis zur Neuzeit durchgeführt: „Man nehme 3 bis 12 Töne, setze sie terzen- oder quartenweise übereinander, so erhält man einen Drei- bis Zwölfklang, z. B. den Siebenklang g h des fes as c es" u. s. w. Auch die in den Lehrbüchern „alten Stils" immer wiederkehrenden, jetzt nur noch humoristisch wirkenden „Schnitzer" sind zahlreich vertreten; z. B. S. 155: „Geringere Bedeutung... ist den Lösungen... zuzusprechen. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, daß sie, am richtigen Orte angewendet, nicht ebenfalls von guter Wirkung sein können; den besten Beweis hiefür liefern die häufig anzutreffenden Lösungen!" Hat man sich von seinem Staunen erholt, daß auch 1925 noch Rezeptbücher im Stile von 1825 gedruckt werden, so freut man sich über die Tatsache, daß der Rezeptfabrikant die alte Harmonielehre ganz gründlich beherrscht und darum einen großen Teil der harmonischen Neuerscheinungen in seine Akkordbaukunst einbeziehen kann. Um wissenschaftliche oder ästhetische Erklärungen müht er sich nicht, er gibt Handgriffe, mit denen praktisch drauflosmusiziert werden kann. Ein Satz auf S. 375 darf nicht unwidersprochen bleiben. In bezug auf die Akkordik der chromatischen Tonreihe heißt es dort: „ Hier aber wird über ganz neue Gesetzmäßigkeiten verhandelt, über die nirgends auch nur der geringste theoretische Niederschlag aufzufinden war". Das ist unrichtig! In meiner ästhetischen Musiktheorie: „Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien", bereits 1922 bei C. F. Kahnt, Leipzig, erschienen, wird die gesamte chromatische Harmonik, einschließlich Schönbergs 12-Ton-Akkorde, ja sogar noch darüber hinaus, ausführlich behandelt, aber nicht nach alter Terzen- oder neuerer Quartenbauart, sondern nach den Gesetzen des Naturklanges, die aller Musik zugrunde liegen müssen, wenn etwas Ersprießliches herauskommen soll. Den „hundertsten" Beweis für die Richtigkeit dieser Behauptung liefert deutlich Bruno Weigels Harmonielehre. Jos. Achtélik.

JULIUS FLESCH: Berufskrankheiten des Musikers. Ein Leitfaden der Berufsberatung für Musiker, Musikpädagogen, Ärzte und Eltern. Niels Kampmann Verlag, Celle 1925.

Es ist eine merkwürdige Erscheinung, daß in einer Zeit, in der die soziale Fürsorge in Gestalt von Berufsberatung und Schutzgesetzen für Gewerbekrankheiten hoch entwickelt ist, von medizinischer Seite aus gerade in dieser Hinsicht dem Berufe des Musikers wenig Beachtung geschenkt wird. Um so größer ist das Verdienst des Verfassers, welcher in dem vorliegenden Buch den Versuch macht, die Ergebnisse von Arbeiten, welche in den verschiedensten wissenschaftlichen Gebieten verstreut erschienen sind, in einheitlicher Darstellung zusammenzufassen. Leider soll dabei nicht nur eine verschiedenartige Materie, sondern, wie der Titel zeigt, auch ein sehr verschiedenartiger Leserkreis erfaßt werden; in diesem Bestreben werden Konzessionen gemacht, die bald auf Kosten einer exakten wissenschaftlichen Darstellung, bald auf Kosten der Allgemeinverständlichkeit gehen.

Von diesen Bedenken abgesehen, kann indessen die Lektüre des Buches dem Musiker und Musikpädagogen empfohlen werden. Er wird in Kapiteln wie „Hygiene des Unterrichts", „Berufseignung und Vererbung", „musikalische Erziehung" usw. manche Anregung für seine Tätigkeit finden, während andere Kapitel wie „Sexualleben und Kunst", „Über die Konstitution von Dirigenten", „Reformatorische Musikapostel" etc. ihn vom Standpunkt des allgemeinen Interesses aus fesseln werden. Dr. Joh. Teufer.

WALTER SCHRENK: Richard Strauß und die neue Musik. 8°, 231 S. mit Bildbeigaben.

Walter Schrenk hat für den Volksverband der Bücherfreunde ein neues Buch über Richard Strauß verfaßt, das nach den bereits bekannten Werken von Max Steinitzer und Richard Specht eigentümlich Fesselndes, Weiterführendes bringt. Den Hauptreiz übt es aus durch die ungemein deutliche Erklärung und feine Würdigung der sinfonischen Dichtungen. Aber Schrenk kommt dann auch auf Gustav Mahler, Max Reger, Arnold Schönberg und viele andre, jüngere Zeitgenossen zu sprechen. Daß die Darstellung nirgends allzu panegyrisch wird — auch nicht Strauß gegenüber — ist ein Vorzug. Schade jedoch, daß dabei der dem Hauptteile vorausgeschickte Abschnitt „Richard Wagner und sein Erbe" dem Bayreuther Geiste nicht gerecht wird. A. Heil.

M. D. CALVOCORESSI: Musical Taste and how to form it, Oxford University Press. London: Humphrey Milford 1925. 88 S.

Der Verfasser versucht in diesem kleinen Büchlein, den musikalischen Geschmack und seine Bildung zu schildern. Eine Fülle guter und kluger Bemerkungen finden sich in ihm. So die beherzigenswerte Lehre, „mehr als einen Autor zu lesen, um über irgendeine Sache ein reines Urteil zu erhalten." Auch die Tatsache, „daß die Schönheiten der Musik unerklärbar sind", wird zu häufig vergessen, wozu der Verfasser aber völlig richtig hinzusetzt, „daß es ohne theoretische und technische Kenntnis unmöglich ist, über Musik zu reden". Auch die immerwährenden Anweisungen, Musik zu „hören", das Gehör zu entwickeln, zu

schulen, Vergleiche verschiedener Werke, z. B. Kompositionen gleicher Texte durch verschiedene Komponisten, oder mehrerer Variationenwerke anzustellen, sind die besten Mittel, den musikalischen Geschmack zu bilden. Vorzüglich ist auch, was Calvocoressi über Programmusik und die Bedeutung außermusikalischer Überschriften und Kenntnisse sagt. Der Satz, daß die musikalische Vorstellungskraft zwar unerklärbar, aber doch ein Besitztum der meisten Menschen sei, ist vielleicht die Quelle des ganzen Gedankenganges gewesen.

Eine deutsche Übersetzung des kleinen Werkchens würde sich wohl lohnen; die in Kapitel X aufgestellte „First Liste of Music" wäre dann zweckmäßig zu erweitern. Dr. P. Mies-Köln.

DAS DEUTSCHE VOLKSLIED. Ausgewählt und erläutert von Prof. Dr. J. Sahr. IV. Aufl., herausgeg. von Prof. P. Sartori. 2 Bändchen. Sammlung Göschen Nr. 25 u. 132. Walter de Gruyter & Co., Berlin-Leipzig.

H. Mersmann hat mit Recht betont, daß „das Volkslied im Grunde weder ein literarischer, noch ein musikalischer, sondern ein kulturgeschichtlicher Faktor sei". Wenn der Verfasser nun S. 25/26 feststellt, daß der lebendige Volksgesang zurzeit abnimmt und das Volk durchaus abhängig ist von dem, was eine höhere Schicht ihm bietet, so ist ihm beizupflichten, wenn er Interesse für das Volkslied und seine würdige Darbietung als Pflicht jedes Gebildeten ansieht. Da vermag denn das kleine Werk gute Dienste zu leisten, und es ist erfreulich, daß es schon in vierter unwesentlich veränderter Auflage erscheinen kann.

Die Auswahl ist recht geschickt und sowohl die allgemeine Einleitung, wie die Einführungen zu den einzelnen Liedern geben einen guten Überblick. Bei den historischen Volksliedern fällt auf, daß solche z. B. aus dem Jahr 1870 noch vorliegen, daß dagegen der Weltkrieg keine gezeitigt zu haben scheint. Das entspricht auch den Ausführungen John Meiers in: „Das deutsche Soldatenlied im Kriege"; höchstens käme das „Lied vom Argonnerwald" in Betracht, das allerdings auf den Stützen anderer Lieder ruht.

In einigen Fällen ist die musikalische Wiedergabe der Volksliedmelodien nicht glücklich. Denn auch die Notenschrift hat stark gewechselt, und besonders die Bedeutung und Rolle der Taktzeichen hat weite Entwicklungen durchgemacht. Die Übernahme der ursprünglichen Versionen gibt dann vielfach dem Laien — und dafür ist ja die Sammlung bestimmt — kein richtiges Bild, so daß er sich leicht „achselzuckend von den vermeintlich ungenießbaren Gelehrtenausgrabungen abwendet" (H. J. Moser, Zeitschrift für Musikwissenschaft, Jahrg. I und Geschichte der deutschen Musik, Bd. I). Das gilt z. B. für den „Lindenschmied" (I, 42), „Herzlich tut mich verlangen" (II, 7), „Winterrose" (II, 53); moderne Rhythmisierungen wären hier angebracht.

Einige Ergänzungen zum Literaturverzeichnis mögen noch folgen: J. Lewalter, Deutsche Volkslieder in Niederhessen aus dem Munde des Volkes gesammelt, 3 Hefte, 1890/2. M. Friedländer Zuccamaglio und das Volkslied, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, Jahrg. XXV, eine für die Stilgeschichte des Volksliedes sehr interessante Abhandlung. H. Mersmann, Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung, Archiv für Musikwissenschaft, Jahrg. IV, V, VI, eine aufschlußreiche und reiche Aufsatzreihe aus dem deutschen Volksliedarchiv. Dr. Paul Mies-Köln.

KURT ARNOLD FINDEISEN: Lockung des Lebens. Drei musikal. Geschichten. KARL SÖHLE: Die letzte Perfektionierung. Eine Bach-Novelle. MARTIN PLATZER: Der fremde Vogel. Eine Beethoven-Novelle. RICHARD WAGNER: Ein Ende in Paris. Leipzig, Fr. Kistner u. C. F. W. Siegel.

Mit diesen 4 Bändchen erweitert der Verlag seine Sammlung musikalischer Novellen, die sich schon beim ersten Erscheinen Freunde erworben haben. Jedes Bändchen ist mit einem buntfarbigen Titelbild und mit einer Anzahl Original-Lithographien ausgestattet, die von den bekanntesten Leipziger Illustratoren (Steiner-Prag, Horst-Schulze, Erich Gruner, Alice Schinz) geschaffen sind.

Die Novelle von Wagner ist bekannt; warm und lebendig empfunden und geschildert ist die Bach-Erzählung von Söhle, die hoffentlich ihren Weg in viele deutsche Familien nehmen wird. Und so wird mancher mit Vergnügen nach den hübschen Bändchen greifen. Dr. Li.

ADOLF STRUBI: 120 evangelische Choralmelodien nach dem Tonwortverfahren zusammengestellt. — Carl Merseburger, Leipzig.

Das Wertvolle an diesem Büchlein ist, daß Struve (der mit den Leistungen seiner Harslebener Dorfschulklasse auf dem Musik-Kongreß in Leipzig berechtigtes Aufsehen erregte) aus der praktischen Arbeit heraus 120 durchgängig wertvolle Choralmelodien, nach Tonarten geordnet, zum Teil mit Eitzschen Tonworten versehen, der Schwierigkeit nach zusammenstellt. Dadurch bildet die Ausgabe eine willkommene Ergänzung zu Liederbüchern, bei denen die Choräle wegen Platzmangel oder wegen besonderer Einstellung weggelassen sind.

Die in den methodischen Bemerkungen aufgestellte Forderung, Choräle der Unterstufe mit schwerverständlichem Text nur melodisch einzu-

üben, erscheint bedenklich. Ratsamer ist es, eine leicht faßbare Textstrophe auszusuchen, oder die Einübung von Wort und Weise der Oberstufe zu überlassen. Paul Losse.

ROBERT KAHN: op. 76. Vier feierliche Gesänge für einstimmigen Chor mit Klavier, Orgel oder Harmonium. — N. Simrock, Berlin-Leipzig.

Diese Gesänge sind — wie Hagen Thürman im Vorwort sagt — als Gemeinschaftsgesänge für Schulandachten und andere festliche Stunden gedacht. Für diesen Zweck kommen sie kaum in Frage. Als Sololieder betrachtet sind sie sehr einfach, als solche für die Gemeinschaft zu schwer. Es fehlt ihnen die melodische, ryhthmische und harmonische Einfachheit, die die alten Choräle — als deren Nachwuchs sie gedacht sind — besonders auszeichnet. Abgesehen davon ist für einen Gemeinschaftsgesang fast ausnahmslos die Form des Strophenliedes zu empfehlen. Paul Losse.

JOH. SCHRENK. Sechzehn Choralvorspiele. Verlag Jehle, Ebingen in Württbg.

Die nur mäßige Forderungen an den Spieler stellenden Stücke bieten schlichte Gebrauchsmusik für den Gottesdienst. Der Verfasser hält sich meist eng an die Choralmelodie, die er kontrapunktisch bearbeitet, und sucht den Inhalt des jeweils als Motto darübergesetzten Strophentextes musikalisch auszudeuten. Mitunter klafft da ein Widerspruch; so z. B. bei Nr. 8. dessen sanft fließende Linien durchaus nichts Streitbares („Auf, o Seele, auf zum Streit") an sich haben. Immerhin: wer da weiß, wie relativ gering die Auswahl anständiger, leichter Choralvorspiele ist, die auch in bescheidenen Verhältnissen praktisch verwendbar sind — und wieviel unausstehlicher Kitsch, der allsonntäglich zur „Erbauung" der Gemeinde verzapft wird, sich noch auf den Notenpulten unserer Landorganisten herumtreibt —, der wird die gut gearbeiteten und anspruchslosen Vorspiele Schrenks gern begrüßen.

Domorganist E. Zillinger-Schleswig.

FRIEDRICH LEIPOLDT: Gesamtschule des Kunstgesanges. Tonbildungslehrgang mit praktischen Übungen und neuen Vokalisationsliedern von den ersten Anfängen an bis zur Vollendung. Bd. III.: Vokalgruppe ü—i gr. 8°. Dörffling & Franke Verlag, Leipzig.

Das Werk wird seiner Anlage gemäß fortgesetzt (vgl. Heft I, Jahrg. 1925 dieser Zeitschrift, S. 29 und Heft X, S. 594). Je spezieller die Vokalfarbe, desto größer die Gefahr einseitiger Wirkung für Stimmbildung und Geschmack; deshalb sind Mischsätze mit Vokalwechsel hier mit Recht stärker hervorgehoben als bisher. Den Rhythmus der Übung Nr. 125 sollte man aber richtigstellen. In den Vokalisationsliedern bleibt die Sprache der einseitig vokalisierenden Texte ein Problem und wird oft ein Opfer des pädagogischen Zweckes, die Musik zeigt neben natürlichem Fluß auch saftige Klänge. Martin Seydel.

FINKENSTEINER BLÄTTER. Ein lebendiges Liederbuch in monatlicher Folge, herausgeg. von Walther Hensel. 1. Jahrg. 1923/24. Bärenreiter-Verlag, Augsburg-Aumühle.

Die auf das Jahr 1923/24 hier vorliegenden und von Walther Hensel ins Leben gerufenen Finkensteiner Blätter machen es sich zur Aufgabe, das alte Volkslied in ein- und mehrstimmigem Satze mit und ohne Instrumente in weiteste Kreise zu tragen. Jedem monatlich erscheinenden Hefte ist eine von dem frischen Geiste der Jugendbewegung beseelte Einführung beigegeben, die sich entweder mit den in dem betreffenden Hefte enthaltenen Liedern befaßt oder unter Titeln wie „Singen und Wandern", „Vom Wesen der Polyphonie", „Von Gregorianischen Melodien" u. a. beherzigenswerte Worte an die Jugend richtet. Die Lieder sind meist von Hensel bearbeitet, der auch einige Weisen von sich in die Sammlung aufgenommen hat, die zeigen, daß es ihm um die Erneuerung des deutschen Liedes auf mittelalterlicher Grundlage zu tun ist. Wir werden zu diesen Fragen bald einmal Stellung nehmen. W. W.

E. STRÄSSER: Streichquartett Nr. 5, G-Moll, op. 52. Edition Steingräber Nr. 2433.

Ein neues Werk von Strässer ist stets freudigst zu begrüßen, kennen wir doch in ihm einen Komponisten, der nur schreibt, wenn das innere Muß da ist, dessen Musik — fern von allem Äußerlichen und Modischen — ethische Werte in sich birgt.

So füllt auch diese vier, die klassischen Formen benutzenden Sätze des op. 52 eine intensiv gefühlte Musik von männlich herber Geistigkeit. Meisterhafte Satztechnik, Vermeiden alles Konstruktiven, ungesuchte Harmonik und straffe Konzentration wären die äußeren Vorzüge, denen an inneren Werten eine ausgeglichene Persönlichkeit mit starkem Gefühlshintergrund gegenübersteht.

Das Werk gipfelt in dem leidenschaftlich gespannten letzten Satz mit seiner starken inneren Dramatik. Georg Kiessig.

W. VON BAUSSNERN: Zwei Präludien und Fugen für Klavier. Chr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Diese Kompositionen, von denen das erste Paar „Dem Gedächtnis der Toten", das zweite „Den Lebenden" gewidmet ist, sind von höchst feierlicher Haltung und erfüllt von edlem Pathos. Architektonisch meisterhaft gefügt weisen sie glänzend entwickelte Steigerungen auf, der Klang, der oft an die Fülle der Orgel gemahnt, wächst zu rauschender Pracht empor. Ihre Wiedergabe erfordert reife Spieler. Dr. H. Kleemann.

ALEXANDER JEMNITZ: Flötentrio für Flöte, Violine und Viola, op. 19. J. H. Zimmermann, Leipzig, Riga, Berlin.

Was mir bislang von Jemnitz vorkam, ließ mich über sein kompositorisches Vermögen im unklaren, entschiedene Begabung hat sich eine spezifische Weise des Formens geschaffen, aber das Bezugssystem dieser Verfahrungsart tritt in der Musik nicht zutage, sondern bleibt hinter ihr gelegen; nicht als menschliches Wesen, das unauflöslich wäre in seiner Musik, sondern tatsächlich eben als System, als krauses Handwerksrezept oder schrullenhaftes Programm, abstrakt jedenfalls und unfähig, im Sinnlichen zusammen zu gerinnen. Was sich danach musikalisch begibt, ist ein absonderlicher Reigen aus biedermännischer Harmlosigkeit und lebhaftem Wagemut, aus hartnäckig kontrollierter Technik und plattem Dilettantismus; stets voll Geheimnis noch, aber eines Geheimnisses voll, das sich auflösen und tilgen läßt, wenn man den Schlüssel kennt; wobei die Möglichkeit besteht, daß im Sinne von Jemnitz' Absicht gerade das Gekonnte als dilettantisch, das Dilettantische als gekonnt sich enthüllen wird. Das Flötentrio, einsichtiger immerhin als etwa das Trompetenquartett, scheint als „Spielmusik" dem Zug der Zeit zu folgen; es finden sich recht hübsche, nur ein wenig glatte und metrisch banale Themen darin, die zuweilen deutlich Regerischen Duktus haben; sie sind in gedrängten und sicheren Formen abgewandelt, ohne dem herkömmlichen Rondo- und Sonatentyp ernsthaft gefährlich zu werden: konventionell fast. Doch das System fährt dazwischen: bald überschlägt sich eine sorglose Durmelodie in einer bizarren Quintolenfigur, bald bricht über eine geruhsame mehrstimmige Entwicklung ein spitziges Unisono herein. Überhaupt kommt offenbar dem Mittel des Unisono in Jemnitz' System eine besondere Bedeutung zu; fast der ganze dritte Teil verläuft einstimmig, ohne indessen dadurch interessanter zu werden als es die substanzlose Thematik gestattet. Der harmonische Satz ist durchwegs merkwürdig dünn und spröd; die Flöte ist klug behandelt, das Streicherpaar zuweilen eher ungeschickt; das Ganze sieht auf dem Papier nicht uninstrumental aus, dürfte aber kaum recht klingen. Gleichwohl sollte das Experiment einer Aufführung gemacht werden. Denn Jemnitz mag als Sonderfall für die Situation recht bezeichnend sein. Vielleicht ist er ein Musiziertalent, das in gesichertem Formbereich Freundliches leisten könnte, heute aber, wachen Geistes, die radikale Problematik erfuhr, in der alle Spielformen sich befinden. Anstatt freilich seine Sache auf sich selbst zu stellen, stellte er sie auf nichts oder auf seine Theorie, blieb in den Formen und verirrt sich in ihrem Dunkel. Und je enger er an ihre Wände sich preßt, um so weiter verfehlt er ihre Mitte.

Dr. W.-A.

NEUE VIOLINSONATEN: Aus der neueren Violinsonatenliteratur seien hier drei Werke herausgegriffen, die zum mindesten zweierlei miteinander gemeinsam haben: die von den Meistern des 19. Jahrhunderts übernommene strenge Art ihrer Schöpfer gegen sich selbst und das vorsichtige, krampflose Vortasten nach modernerem Ausdruck; das Wort „modern" hier freilich wesentlich nur auf die Harmonik und im Vergleiche mit der Frühromantik und dem Klassizismus gedacht.

Die Entstehung des ersten dieser Werke liegt, obgleich es auch erst neuerdings im Druck erschienen ist, offenbar schon ein paar Jahrzehnte zurück; denn die von Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig veröffentlichte Dmoll-Sonate Tor Aulins, des schon 1914 im 48. Lebensjahre verstorbenen begabten Schweden, trägt noch die Werkzahl 12. Es ist eine groß hingelegte, gesunde Schöpfung, m. E. am stärksten in dem etwas balladisch oder legendisch anmutenden ersten Satze. Ein nordischer Einschlag, wenn auch nur ein leiser, ist festzustellen.

Satztechnisch mindestens gleich streng, in der Form aber gegen den Schluß hin etwas freier angelegt ist die E-moll-Sonate W. 40, die der Leipziger Tonsetzer Alfred von Sponer bei Siegismund & Volkening in Leipzig herausgab: Ein aller bloßer Redseligkeit abholdes straffes Werk von charakteristischer kraftvoller Thematik und trefflich gekonnter Verarbeitung. Der langsame Satz birgt im Gegensatz zu der Scheintiefe mancher neueren Musikmache echtes starkes Empfinden. Je mehr man sich mit dieser wertvollen Sonate befaßt, desto lieber gewinnt man sie.

Unmittelbarer und musikantischer, aber auch weicher gestimmt, gibt sich jenem „modernen Klassiker" gegenüber der Chemnitzer Franz Mayerhoff in seiner neuromantisch getönten D-dur-Sonate, die der Verlag C. A. Klemm in Leipzig herausgebracht hat. Es will viel heißen, daß dieses über 40 Seiten lange Werk, das umfangreichste der angezeigten drei, bis zum Schlusse zu fesseln vermag, und dies wird besonders der Musizierfreudigkeit und dem Schwung verdankt, wodurch sich zumal die Ecksätze auszeichnen. Ein kürzeres Intermezzo zwischen dem ersten und dem langsamen Satze kann nach Anweisung des Tondichters wegbleiben; es ist aber so hübsch erfunden, daß die Spieler ungern darauf verzichten werden. Fortgeschrittene Geiger und Klavierspieler seien auf die drei neuen Klavierviolinsonaten nachdrücklich verwiesen; es werden ihnen hier dankbare und wertvolle Aufgaben gestellt. M. U.

Kreuz und Quer

Musikgedenktage im Jahre 1926

Das Musikjahr 1926 wird im Zeichen Webers und Verdis stehen und daher vor allem durch Festlichkeiten auf dem Gebiete der Oper das Gepräge erhalten. Karl Maria von Weber gebietet am 5. Juni 1926 die Gedenkfeier seines 100. Todestages, Guiseppe Verdi wird am 27. Jänner zur Feier seines 25. Todestages Anlaß geben.

Neben diesen beiden musikalischen Hauptgedenktagen des Jahres 1926 ist die stattliche Reihe der musikgeschichtlichen Neben-Erinnerungsfeste nicht zu übersehen. In chronologischer Folge seien hier jene Tondichter und nachschaffenden Tonkünstler angeführt, deren Geburtsfeste oder Todestage sich im Jahre 1926 in bemerkenswerter und Erinnerung heischender Weise jähren.

Den 225. Geburtstag feiert am 7. Mai der fruchtbare deutsche Oratorien- und Opernkomponist Karl Heinrich Graun. Den 125. Geburtstag begehen: Am 23. Oktober Gustav Albert Lortzing, der Meister des deutschen Singspieles, am 1. November der italienische Opernkomponist Vincenzo Bellini, am 29. Juni der als Gesangsmeister und Palestrinaforscher berühmte italienische Mönch Pietro Alfieri und am 11. April der Vater des Wiener Walzers Josef Lanner. Der 11. Jänner ist der 125. Gedenktag des Todes des zu seiner Zeit gefeierten italienischen Opernkomponisten Domenico Cimarosa. Den 100. Geburtstag feiert am 22. Juli der berühmte deutsche Gesangspädagoge Julius Stockhausen, dessen Todestag sich übrigens im Jahre 1926 zum zwanzigsten Male jährt. Nicht unerwähnt bleibe auch der auf den 24. Mai fallende 100. Todestag des ausgezeichneten deutschen Geigers und populären Komponisten Friedrich Ernst Fesca. Spontinis, des hervorragenden italienischen Opernkomponisten und Mitschöpfers des Stiles der großen Oper, 75. Todestag ist der 14. Jänner. Auch der 75. Todestag des früher genannten deutschen Singspielkomponisten Lortzing fällt in den gleichen Monat (21. Jänner). Seinen 75. Geburtstag feiert als Lebender am 27. März der französische Komponist Vincent d'Indy. Ihren 50. Todestag haben im Jahre 1926: Hermann Götz, der geniale Schöpfer der berühmt gewordenen deutschen Oper „Der Widerspenstigen Zähmung" (3. Dezember), Henri Bertini, der in der ganzen Musikwelt bekannte Komponist unzähliger melodiöser Klavieretüden für den Unterrichtsgebrauch (1. Oktober), der auch in Deutschland fast überall bekannt gewordene schwedische Komponist August Johann Södermann (10. Februar) und der ausgezeichnete deutschböhmische Musikhistoriker August Wilhelm Ambros (28. Juni). Seinen 50. Geburtstag begeht in voller Schaffensfreude am 12. Jänner der bedeutende deutschitalienische Tondichter Ermanno Wolf-Ferrari, dessen Opern im Repertoire aller großen deutschen Opernbühnen heimisch sind. Zu ihrem 25. Todestage seien in Erinnerung gebracht: der vortreffliche deutsche Kontrapunktiker Josef Rheinberger (25. November), der namhafte vlämische Komponist Peter Benoit (8. März), der bedeutende deutsche Chorkomponist Georg Vierling (1. Mai), der große Händelforscher Friedrich Chrysander (3. September) und schließlich der angesehene französische Opern- und Operettenkomponist Edmond Audran (17. August). Zum Schlusse sei noch auf folgende bemerkenswerte musikalische Gedenktage des Jahres 1926 aufmerksam gemacht: 11. Oktober (30. Todestag des großen österreichischen Sinfonikers Anton Bruckner), 11. Mai (10. Todestag Max Regers), 18. Mai (15. Todestag Gustav Mahlers) und 6. Dezember (10. Todestag des berühmten Bayreuther Dirigenten Hans Richter). Da das Jahr 1926 im Zeichen der Oper steht, sei auch auf einige bedeutsame Opernjubiläen hingewiesen: Der 16. August ist der 50. Gedenktag der (Bayreuther) Erstaufführung des Wagnerschen „Siegfried", der 17. August der 50. Gedenktag der Erstaufführung der „Götterdämmerung" an der gleichen Stätte und der 12. April der 100. Gedenktag der Londoner Erstaufführung der romantischen Oper „Oberon" von Karl Maria v. Weber. Von musikhistorischem Interesse ist endlich auch die Feststellung, daß

sich am 19. Jänner 1926 zum 350. Male der Todestag des großen deutschen Volksdichters Hans Sachs jährt, der als Hauptvertreter des Nürnberger Meistergesanges auch im Reiche der Tonkunst eine bedeutende Rolle spielte. Edwin Janetschek.

Die Angelegenheit Schillings

wird uns auch dieses Mal nicht stärker beschäftigen. Erstens, weil die Dinge sich noch im Fluß befinden, vor allem aber deshalb, weil sie keine künstlerische Angelegenheit mehr sind, sondern eine politische, und zwar eine höchst ordinäre parteipolitische. Man müßte auch in das ganze Elend des heutigen parteipolitischen Deutschlands steigen, um den Fall seiner eigentlichen Bedeutung nach darzustellen. Und das kann unsere Aufgabe nicht sein. Zunächst stand die ganze Presse, von der Rechten bis zur Linken, auf Seite von Schillings, der sich dithyrambisch als Märtyrer gefeiert sah. Distanz zu diesem Mann, der ausgerechnet im Kriege sein Kolportagestück Mona Lisa trotz berechtigsten Widerstandes durchdrückte, mit ihm nach dem Krieg als Intendant der ersten deutschen Opernbühne im Ausland reiste und Deutschland vor diesem bloßstellte, Distanz zu diesem Mann besaß man keine, und als der politische Kuhhandel geschlossen wurde trat auch die Hauptsache, die Entfernung der Kunstdezernenten Seelig und Kestenberg, wieder in den Hintergrund. Eine Hand hat nun eben die andere zu waschen, so daß wenigstens eines sicher ist, die völlige Bloßstellung der berlinischen Kunstpresse. Warten wir deshalb das Weitere ruhig ab; denn wieder dürfte die deutsche Kunst der eigentlich schadenleidende Teil sein. Soeben trifft auch die Nachricht ein, daß Schillings und der Kultusminister Becker — der erstere wollte prozessieren — sich verglichen haben. Da Schillings seine Machtstellung als Intendant unbedingt mißbraucht hatte — was aber gar nicht der eigentliche Grund seines Falles war —, so ist von seinem persönlichen Standpunkt aus ein Vergleich natürlich das beste, was er tun kann. Aus seiner mit Emphase verkündeten Versicherung, er werde in die mißlichen Verhältnisse des preußischen Kultusministeriums „hineinleuchten", wird nun selbstverständlich nichts; der große Held wird schweigen. Wir sind eben herrlich beim „Aufbau" beschäftigt.

Thomana

Eine ebenso seltsame wie einzigartige Ehrung ist diese Weihnachten der Thomasschule Leipzig widerfahren. Im September 1924 hatten die Thomaner anläßlich der Tagung der astronomischen Gesellschaft im Leipziger Rathaussaale Bachs Motette „Singet dem Herrn" vorgetragen. In einem kürzlich eingelaufenen Schriftstück, vom Direktor der bad. Landessternwarte Königsstuhl unterzeichnet, wird nun der Thomasschule u. a. bekanntgegeben, daß „der Genuß an den von seelischem Feuer innig durchglühten und mit nie gehörter astronomischer Präzision vorgetragenen Gesängen" damals die Mitglieder der Versammlung so begeistert habe, daß man beschlossen habe, zur Erinnerung an die Sänger einem besonders tauglichen Planetoiden den Namen „Thomana" beizulegen. Dies sei geschehen und seither führe der am 15. Juni 1924 von Reinmuth entdeckte Planet 1924 RU = 1023 in allen Listen und Veröffentlichungen den Namen Thomana. — Wir gratulieren herzlich.

Im Anschluß daran sei mitgeteilt, daß Arnold Mendelssohn seinen großen, vom Thomanerchor uraufgeführten Motettenzyklus „Geistliche Chormusik" (s. den Artikel im Dezemberheft) in einem prächtig gebundenen Originalexemplar dem Rate der Stadt Leipzig, dem das Werk als „dem Schirmherrn des Thomanerchors" gewidmet ist, durch Prof. Dr. Straube überreichen ließ. Der Schenkung, die in der Stadtbibliothek aufbewahrt werden wird, ist nachfolgendes Begleitschreiben beigegeben:

Hochgeehrter Herr!

Am Freitag, den 18. Juni 1920 hörte ich zum erstenmal in meinem Leben den Thomanerchor singen, und zwar J. S. Bachs gewaltige Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied". Die Vollendung des A cappella-Gesanges, wie ich sie an jenem Sommernachmittag in der licht-

durchfluteten Thomaskirche zu erleben das Glück hatte, bestimmte mich, der Anregung Dr. Straubes Folge zu geben, und ein in der Frühzeit meiner Entwicklung mit besonderer Neigung gepflegtes Kunstgebiet von neuem zu betreten, um in diesem Felde mein Schaffen kühner als bisher sich auswirken zu lassen. Die Frucht meiner Arbeit der letzten Jahre habe ich zusammengefaßt unter dem Titel: Geistliche Chormusik. Ein Motettenwerk für das evangelische Kirchenjahr.

Dieses Werk dem Rate der Stadt Leipzig als dem Schirmherrn des Thomanerchors zueignen zu dürfen, ist mein lebhafter Wunsch; denn damit wird derjenigen Stelle der gebührende Dank zu geben versucht, der es in erster Linie zuzuschreiben ist, wenn diese aus den Tagen der Väter ererbte wundervolle Institution der deutschen Kultur erhalten geblieben ist, und, wie Tausende hoffen, auch ferner, ja für alle Zeit, erhalten bleiben wird.

Nicht das erstemal, hochgeehrter Herr, ist es, daß den „Wohl Ehrenwerten, Groß- und Vorachtbaren, auch Hoch- und Vielgeehrten Herren Bürgermeister und Rathmannen der Stadt" für den „Musikalischen Chor zu Leipzig" ein Motettenwerk zu „geringem Geschenke dargebracht" wird. Ein Gleiches tat auch Heinrich Schütz am 21. April Anno 1648 in der Vorrede zu seiner „Geistlichen Chormusik"; und ich folge in meinem jetzigen Tun also nur dem erlauchten, mir in so Vielem vorbildlichen Geiste dieses großen deutschen Meisters. Wie Er, so möchte — si parvum licet componere magno — auch ich eine „dienstfreundliche Bitte aussprechen, daß Sie und die Herren des Rates mein Präsent großgünstig auf- und annehmen möchten, und nach Gelegenheit der Zeit zuvörderst Gott dem Allerhöchsten zu Ehren und meiner wenigen Person zu gutem Andenken durch dererselben berühmbten Chöre mit gebrauchen lassen wollen".

In der Hoffnung, daß diese meine Bitte freundlich aufgenommen werden möge, bin ich, hochgeehrter Herr Oberbürgermeister, mit dem Ausdruck der vorzüglichsten Hochachtung

Ihr sehr ergebener

Darmstadt, 11. 12. 1925. Arnold Mendelssohn.

Mühlhäuser Forschungsergebnisse

Bachs Honorar für „Gott ist mein König", J. R. Ahle doch aus Mühlhausen, Joachim a Burgk Mühlhäuser Bürger.

Das berühmte Mühlhäuser Archiv birgt noch eine Fülle ungehobener Schätze der Geschichtswissenschaft. Der unermüdlichen Arbeit Dr. Ernst Brinkmanns, des Archivars, ist es zu danken, wenn immer neue und wesentliche Erkenntnisse zutage gefördert werden. So ist es ihm auch gelungen, auf dem Gebiete der Musikgeschichte bedeutsame Entdeckungen zu machen, die für weitere Kreise von Interesse sein dürften.

Es konnte festgestellt werden, welches Honorar Johann Sebastian Bach für die „Ratswechselcantate" („Gott ist mein König") erhielt, die unter Bachs eigener Leitung zur Amtseinführung der beiden neuen Bürgermeister Strecker und Steinbach in der Kirche Beatae Mariae Virginis ihre Uraufführung erlebte, und zwar konnte einwandfrei ermittelt werden, daß Bach für dieses bedeutende Werk drei Taler bekam, gleichbedeutend mit einem halben Monatsgehalt des Organisten der Reichsstadt, also nicht übermäßig viel.

Nach der Ansicht von Prof. J. Wolf-Berlin ist der Komponist Johann Rudolph Ahle nicht in Mühlhausen geboren. Diese bis jetzt als endgültig betrachtete Ansicht konnte restlos widerlegt werden. Es fand sich nämlich in den Kirchenbüchern von St. Georgi eine Notiz über den Tauftag des Komponisten; damit ist ein sicherer Anhalt für die Auffassung gegeben, daß Ahle tatsächlich ein Mühlhäuser Kind ist. Auch über Ahles Familie wurde Neues und Interessantes gefunden. Sein Vater hieß Hans Ahle, dessen erste Frau 1624 auf dem Blobach mit dem Schwert vom Leben zum Tode befördert wurde, weil sie zweimal versucht hatte, ihren Mann mit „spanischen Fliegen" zu vergiften, „er aber taugliche Mittel gebrauchte, daß ihm selbige nichts geschadet". Hans Ahle mußte übrigens im Jahre 1648 seinen Anteil an den Kriegskontributionen dem Magistrat bezahlen; da er aber kein Geld hatte, überreichte er der Stadt ein Liederbuch

seines Sohnes Johann Rudolph und man strich den größten Teil der Forderung, ein Beweis, wie hoch damals die Musik im Preise und in der Schätzung der Bürger stand.

Von Joachim a Burgk steht nunmehr als sicher fest, daß er im Jahre 1568 das Bürgerrecht der Reichsstadt Mühlhausen erworben hat. Burgk war der Lehrer Johannes Eccards, von dessen Eltern man bisher nichts wußte, bis man kürzlich feststellen konnte, daß sein Vater Blasius Eccard reichsstädtischer Wiegemeister und in einer noch ungeklärten Weise auch in den Diensten der Kirche beschäftigt war. Der Geburtsbrief Johannes Eccards wurde gefunden und ist im Mühlhäuser Archiv aufgehoben. Kurt Miethke.

Stil und Interpretation

Eine technisch hervorragende Pianistin spielte mir einmal Mozarts D moll-Fantasie mit einem Aufwand von Kunstmitteln vor, der zur Darstellung eines Liszt Satzes genügt hätte. Solche Fälle stehen keineswegs vereinzelt da. Man hört auch bisweilen chopinisch gespielten Bach und verweberten Debussy. Das Kunstwerk wird zur Karikatur entwürdigt oder oft bloß als Vorwand für gymnastische Übungen verwendet. Gewiß, diese Mißstände wurden schon längst erkannt und es fehlt durchaus nicht an Versuchen, sie zu beseitigen. Man „erklärt" das Kunstwerk mit poetisierenden Umschreibungen, gibt Spielanweisungen wie: „mit unsentimentalem Ton", ohne zu bedenken, daß feuilletonistische „Deutungen" ein Verständnis der Wahrheit nur erschweren und es weder sentimentale noch unsentimentale Töne gibt, sondern nur verschiedene Stärkegrade. Denn alle anderen Eigenschaften des Klaviertones (Klangfarbe) bestimmt der Mechaniker und nicht der Pianist.

Die Wurzeln eines Stils liegen in der Gesamterscheinung des Komponisten und jedes seiner Werke ist als organisch gewachsenes Ganzes zu betrachten. Alle Stillehre muß von diesem Axiom ausgehen. Zunächst ist zu fordern, daß die Gesamterscheinung des Schöpfers vom Reproduzierenden geistig und seelisch erfaßt wird. Aus dieser Erkenntnis des Wesens ergeben sich schon die stilistischen Regeln im weiteren Sinne. Sodann soll, soweit dies möglich ist, die Entstehungsgeschichte des wiedergebenden Werkes verfolgt werden. Man wird z. B. Chopins unter dem Eindruck der Einnahme von Warschau geschaffene Etude von ganz anderen Gesichtspunkten aus zu betrachten haben als sein Fis moll-Prélude. Freilich setzt dieses Verfahren genaue und verschiedenartige historische Studien voraus. — Die Wiedergabe eines Kunstwerkes könnte, theoretisch betrachtet, objektiv oder subjektiv sein. Betrachten wir uns zunächst einmal das Ideal objektiver Interpretation. Am berufensten als Mittler wäre der Schöpfer selbst in seines Werkes Entstehungsmoment. Der reproduzierende Künstler müßte sich also in die Persönlichkeit und Schaffensstimmung des Komponisten so „hineinleben", daß er im Augenblick der Wiedergabe als der Schöpfer selbst erscheint. Das ist praktisch unmöglich. Anders beim Idealfall der subjektiven Interpretation. Sie hat nichts zu tun mit unkünstlerischer Willkür, für welche oft das Wort subjektiv in falscher Bedeutung gebraucht wird. Der subjektive Interpret müßte auf den oben angeführten Grundlagen fußen. Seine Persönlichkeit verarbeitet alles und daher können die Auswirkungen von Wissen und Erkenntnis nur subjektiven Charakter haben. So kann ein Kunstwerk, natürlich in den Grenzen menschlicher Fähigkeiten, wahr und lebendig wiedergegeben werden. In Wirklichkeit ist also nur eine subjektive Interpretation möglich und jeder Streit über diesen Punkt unsinnig. Nicht zwischen Objektivität und Subjektivität haben wir zu unterscheiden, sondern zwischen Subjektivität und Willkür. Vor dieser aber kann uns nur Erkenntnis und Wissen bewahren. Otto Lorenz.

Joseph Joachim und Elise Schumann

Elise Schumann, eine der Töchter Schumanns, war nicht nur eine treffliche Klavierspielerin — doch trat sie nicht öffentlich auf —, sondern muß auch ein origineller Mensch gewesen sein. Einmal sagte sie zu dem im Hause ihrer Mutter viel verkehrenden Joachim: „Diese Stelle ist wohl sehr schwer?" — „Warum denn?" — „Nun, weil Sie da immer unrein spielen!" — „Ah, was", erwiderte er aufs freundlichste, „da muß ich doch einmal recht acht geben." (Aus: Erinnerungen von Eugenie Schumann.)

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Das Märchen", Melodram von Heinz Ostner, Musik von Franz Moser (Wiener Volksoper).

„André Chenier" von Giordano (österreichische Uraufführung an der Wiener Staatsoper in der Inszenierung von Dr. Lothar Wallerstein).

Musik für Kammerorchester zu Shakespeares Sommernachtstraum von Alexander László (Münchener Kammerspiele).

„Das Trapez", Ballett von Prokofieff (Russisch-romantisches Theater Berlin).

„Wozzek", Oper von Manfred Gurlitt (Stadttheater Bremen).

„Le Roi", Oper von Umberto Giordano (Mailänder Scala).

Bühnenmusik zu Berthold Viertels „Bacchantinnen des Euripides" von Ernst Toch (Nationaltheater Mannheim).

Konzertwerke:

Jaap Kool: Concerto grosso für Jazzband-Orchester (Berliner Philharmonie).

Arthur Honegger: L'Impératrice au Rocher", sinfonische Dichtung auf ein Gedicht von St. Georges de Bouhélier (Paris, Große Oper).

Guido Peters: Sinfonisches Vorspiel zu einer Tragikomödie (Wiener Philharmoniker unter Weingartner).

Josef Marx: „Mondnacht", sinfonische Dichtung (Wien).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Der verzauberte Vogel", Ballett von Nikolaus Tscherepnin (Brüssel).

„Rencontres" Ballett von Jaques Ibert (Paris).

„Der Tod des Musikers" von R. Alfred Kirchner (Schwerin i. M.).

„Wozzek", Oper nach Georg Büchners Drama von Alban Berg (Berliner Staatsoper).

„Unter vier Augen", einaktiges musikalisches Lustspiel von Josef Lederer (Dresdner Staatsoper).

„Ariadne auf Naxos" von Richard Strauß (ital. Uraufführung in Turin unter Vittorio Gui, Regie: Dr. O. Ehrhardt-Stuttgart).

„Vor Sonnenaufgang", einaktiges Musikdrama von E. F. Burian (Prager tschech. Staats- und Nationaltheater).

„Sganarell" von Wilhelm Gross (Dessauer Friedrichtheater).

„Ogelala", Ballett von Erwin Schulhoff (Ebenda).

„Cassandra", einaktiges Musikdrama von Vittorio Gnecchi (Stadttheater Dortmund, deutsche Uraufführung im Beisein des Komponisten).

„Der Tanz der Spröden", ein Vor- oder Nachspiel nach Monteverdis „Ballo delle ingrate" von Carl Orff (Landestheater Karlsruhe).

„Wenn Anna schläft", musikalisches Intermezzo mit Vorspiel von Alexander Feduscher, Text nach Grillparzers „Wer ist schuldig" von F. Mäding (Stadttheater Heidelberg). Nach einem uns vorliegenden Bericht stellt die Musik „ein Gremium von deutschem Singspiel, Schubertscher Biedermeier-Romantik und klassischer Operette dar, dem jedoch die modernen Ausdrucksformen dienstbar gemacht sind. Die ganze Schreibart ist leicht und fließend und paßt sich den Vorgängen auf der Szene vorzüglich an".

„Vom lieben Augustin", Volkskomödie mit Musik, Gesang und Tanz in 3 Akten von Dietzenschmidt, Musik von Krenek (Kassel, s. S. 41).

„Siroe" Oper von Händel (eingerichtet von Ralph Meyer. Gera, Reuß. Theater).

„Die Zaubergeige", nach Poccis Märchenspiel als Weihnachtsfestspiel bearb. und mit Musik versehen von Walter Flath (Radebeul).

Konzertwerke:

Walter Braunfels: „Präludium und Fuge" op. 36 für großes Orchester (Krefeld).

Jean Wiéner: „Concerto Franco-Américain" für zwei Klaviere (Paris).

Emil Bohnke: Sonate für Violine solo op. 15 (Internat. Ges. f. neue Musik, Berlin).

Hans Fleischer: II. Sinfonie (Hagen unter Hans Weißbach).

Hermann Ambrosius: Klavierquintett C-Moll (Leipzig).

Günther Raphael: Klavierquintett op. 6 (Ebenda).

Gerhard Bunk: I. Sinfonie C-Moll (Landestheater-Orchester, Karlsruhe).

Walter Niemann: Kleine Suite für Klavier op. 102 (Walter Niemann-Abend, Leipzig, der Komponist).

— „Louisiana" (Suite über nordamerikanische Negerweisen) für Klavier (op. 97 Stettin, Charlotte Kalinke).

Zoltán Kodály: „Trinklied" und „Zechergesang", zwei Männerchöre (deutsche Erstaufführung durch den Düsseldorfer Lehrergesangverein).

Wilhelm Kempff: „Abendphantasie" für Tenor, Bratsche und Orgel op. 27 (Solokantatenabend von Georg A. Walter, Stuttgart).

Theodor Blumer: Klavierquartett op. 50 (Gera, Reußisches Theater).

Paul Kletzki: op. 14. „Vorspiel zu einer Tragödie" für großes Orchester (Peter Raabe, Aachen).

Paul Graener: op. 72, Klavierkonzert (Weißbach, Hagen).

J. B. Foerster: Klaviertrio (Prager deutsches Trio).

Kurt Thomas: 137. Psalm für 2 Chöre op. 4 (Kiel, Totensonntag-Motette des Oratorienvereins, Prof. Fritz Stein). Laut Bericht unseres Referenten P. B. beruht die besondere Bedeutung des Werkes in der Synthese zwischen ganz alter und heutiger Kunst. „Man wird in dem Psalm wieder an die strenge und hohe Kunst Palestrinas erinnert, Klang, Harmonie und Stimmführung haben durchaus Verwandtes. Aber die freie, aus der Textdeklamation entspringende Rhythmik, die auch moderne Zusammenklänge verwendende Har-

monik und schließlich die thema- und klanggestaltenden bildhaften oder visionären Vorstellungen sind die Triebkräfte, die Thomas zum modernen Ausdruckskünstler machen".

Puccini: „Hymne auf Rom" für Chor (Augusteo, Rom). Gerh. v. Keußler: „Die Mutter", Chorwerk mit Orchester (Hamburg, Hundertjahrfeier der Singakademie).

KONZERT UND OPER

INLAND:

LEIPZIG. In den letzten Monaten ist der Riedelverein unter Max Ludwig mit 2 Aufführungen hervorgetreten und zwar mit der Hohen Messe und der Schöpfung. Erstere stand leider unter einem recht unglücklichen Stern. Ludwig ist kein Bach-Dirigent, das Orchester spielte stellenweise skandalös und hing in der Luft, da man die Bässe kaum hörte (und das bei Bach!), die Solisten genügten höheren Anforderungen ebenfalls nicht usw., kurz, breiten wir den Schleier der Vergessenheit darüber. Einen durchschlagenden Erfolg hatte aber der Verein mit der „Schöpfung", die im Rahmen der Philharmonischen Konzerte zur Aufführung kam. Die Chöre sangen mit einer Verve, die unmittelbar packte, das Orchester hielt sich ebenfalls wacker und die Solisten (Annie Quistorp, A. M. Topitz und R. Bockelmann), voran der quellklare Sopran der ersteren, waren noch etwas Besonderes für sich. So bot sich denn eine mit Haydnscher Vitalität erfüllte Aufführung, mit der sich Ludwig von seiner glänzendsten Seite zeigte, so daß man wünscht, er möge doch einmal eine der Haydnschen Messen bringen.

Von den Philharmonischen Konzerten selbst stand das 3. unter Franz von Hoeßlin. Mendelssohns Hebridenouvertüre und Haydns Cello-Konzert — von Hans Münch-Holland trefflich gespielt — hörte man in so wenig exakter und unplastischer Wiedergabe, die nicht eben für das Dirigententum Hoeßlins einnahm. Schumanns IV. Sinfonie dagegen brachte er mit einer rhapsodischen Kraft, vor allem die Dämonie des Werkes herausarbeitend, die nach dem Vorhergegangenen in Verwunderung setzte. Hermann Abendroth, der mit dem Dresdener Sinfonie-Orchester musizierte, ist hier bereits bekannt. Beethoven steht ihm näher als Bruckner, dessen VII. unter seinen Händen nicht recht Gestalt annehmen wollte. Außerdem war noch Straußens Tod und Verklärung zu hören, sowie Vier Orchesterlieder von Mahler, die ihre Zeit hinter sich haben, so daß man sie auch der ungenügenden Solistin halber gerne entbehrt hätte. — Was übrigens mit diesem fortwährenden Gastdirigieren in den Philharmon. Konzerten erreicht werden soll, ist unerfindlich. Welche Aufgaben könnte hier z. B. ein Dirigent von Charakter an der Spitze des sich immer mehr emporarbeitenden Sinfonie-Orchesters durch Zusammenstellung und Aufbau durchdachter Programme im Sinne allgemeinster wahrer Volksbildung durchführen. Durch ihn könnten diese Konzerte geradezu die Bedeutung einer sozialen Ergänzung des Gewandhauses erlangen. Hier aber ein typisches Beispiel, wie ein Gesellschaftsverband seine Kräfte durch eine unfähige, ihre Aufgaben nicht erkennende Kunstpolitik zersplittert.

Ein Walter-Niemann-Klavierabend mit dem seltenen Genuß, den Komponisten am Flügel zu sehen, hatte zahlreiche Musikfreunde selbst in den Konservatoriumssaal gelockt. Zu Anfang bekam man das zarte, pastellartige Bergidyll op. 100 zu hören, gleichsam als Vorspeise für die kleine Suite op. 102 und die Sonatina „Stimmen des Herbstes" op. 103, die vielleicht zu den glücklichsten Schöpfungen des Komponisten gehören. Die kleine Suite ist ausgezeichnete Konversationsmusik von Geschmack und Kultur, man ist bei einem feingebildeten Manne zu Gast, der auch den Gang der Gegenwart verfolgt (moderne Rhythmen). Die Sonatina dagegen wächst, vom Einzelfall ausgehend, ins Symbolische: der Fall der Blätter im Herbste als Gleichnis für die Vergänglichkeit alles Irdischen. Ein altes Motiv von Martin Peerson (1650) und das „Dies irae" gelangt hierbei zur Verwendung. Im zweiten Teil des Programms entzückte Niemann die Hörer durch kostbares „China- und Japan-Porzellan" und drei Ägypten-Impressionen, alles mit echt Niemannscher Delikatesse vorgetragen, so daß der nicht endenwollende Beifall dem Komponisten zahlreiche Zugaben abzwang. Für das nächste Programm wäre die Einreihung eines größeren Werkes, vielleicht eine der großen Sonaten, zu empfehlen. Man bleibt frischer. — Noch ein Kompositionsabend von Kurt von Schwake wäre zu erwähnen, der ein Klaviertrio D-Dur, eine Sonate G-Dur für Violine und Kl. und ein Klavierquintett A-Moll mit Flöte vermittelte. Alles sehr schön gearbeitete Musik von verfeinerter, aber seelisch müder Romantik. Zu eigentlicher Aktivität kommt es nicht, das äußerste ist eine, allerdings nicht reizlose Pikanterie. Die Herren Paul Hungar, Alfr. Witter, Fritz Schertel, Fritz Weitzmann und Maximilian Schwedler nahmen sich der Werke mit großer Liebe an. W. Weismann.

Weitere Berichte, so vor allem über das Gewandhaus, mußten bis zum nächsten Heft zurückgestellt werden.

Auch dieses Jahr veranstaltet der Organist Georg Winkler jeden Dienstagabend in der Andreaskirche seine beliebten Orgelvorträge unter gelegentlicher Hinzuziehung von Gesangs- und Instrumentalsolisten. Ein Abend, der Werke lebender Leipziger Komponisten, nämlich von Wambold, H. L. Kormann, Otto Beck, H. E. Koch brachte, sei hervorgehoben.

Motette in der Thomaskirche

27. November. Orgel: Reger, Phantasie über den Choral „Wie schön leuchtet", op. 40. — Chor: Gustav Schreck, Adventsmotette. Georg Schumann, Choralmotette: „Wie schön leucht uns", op. 71.

4. Dezember. Orgel: Bach, Toccata—Adagio—Fuge C-Dur. — Chor: Robert Volkmann: „Er ist gewaltig und stark", op. 59. Georg Vierling: Turmchoral.

11. Dezember. Orgel: Buxtehude, Präl. u. Fuge F-Dur. — Chor: Weihnachtslieder von Eccard, C. Freundt, Prätorius, Sweelink u. a.

18. Dezember. Orgel: Lübeck, Präl. u. Fuge E-Dur. — Chor: H. Schütz, Motette „Das Wort ward Fleisch". G. Gabrieli, Motette „Jubilate Deo" (8-st.). Alte Weihnachtslieder und solche von Prätorius und Leonh. Schröter.

23. u. 24. Dezember. Orgel: Bach, Choralvorspiel „Nun freut euch, lieben Christen g'mein", und „Pastorale". Chor: Deutsche und Altböhm. Weihnachtslieder.

Ende November gelangte in einer Abendmotette der Johanniskirche Curt v. Gorrissens Kantate „Der Weg zu Gott" erstmalig zur vollständigen Wiedergabe. Das Werk bestätigte die Qualitäten, die wir ihm nach der seinerzeit stattgefundenen Aufführung seines Schlußsatzes im Oktoberheft nachgesagt hatten. W. W.

COBLENZ. Das Theater, dessen Bühnenanlage durch gründliche technische Erneuerungen dem Stande einer modernen Bühne einigermaßen anzunähern versucht wurde, eröffnete seine diesjährige Spielzeit, die in Anbetracht der Ausschreibung des Intendantenpostens wohl die letzte des jetzigen Intendanten Dr. Meinecke sein dürfte, mit Festspielen anläßlich der Jahrtausendfeier der Rheinlande in den Kunstgattungen des Schauspiels wie der Oper. Das Ensemble, das, von dem Regisseur und zwei, auch für dieses Jahr wieder verpflichteten Mitgliedern abgesehen, vollständig neu zusammengestellt ist, hat im Verhältnis zum Vorjahre in den Fächern des Basses und Tenors eine wesentliche Verbesserung erfahren, während die Verpflichtung der weiblichen Kräfte in fast allen Fächern sich als Mißgriff herausgestellt hat. Die zwei Festvorstellungen (Figaros Hochzeit und „Meistersinger") wurden in der Hauptsache mit auswärtigen Solisten bestritten. Mit dem „Julius Cäsar" hat die Händelrenaissance auch in Coblenz ihren Einzug gehalten. Der in feiner Stilempfindung geschaffenen Auslegung des Orchesterpartes durch Hermann Henrich stand auf der Bühne nur H. Hesses Julius Cäsar gleichwertig gegenüber. An Händels Forderungen scheiterte die Gesangskunst manchen Mitgliedes.

Zu dem ersten Abonnementskonzert des Musikinstituts war Adolf Busch (Violine) gewonnen worden. Leider spielte der große Geiger nur Werke, in denen das Virtuose das Übergewicht hat: Tartinis „Teufelstriller" und Busonis Violinkonzert op. 35a. Generalmusikdirektor Prof. Kes erfreute weniger mit R. Straußens „Don Juan" als mit der Wiedergabe von Mozarts Jupitersinfonie, die von neuem für das fein empfindende, sich gerade in der Kleinarbeit auswirkende Musikertum des Dirigenten zeugte. Dr. W. Virneisel.

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

14. November. Kantaten von Bach: „Es erhub sich ein Streit" und „Nun ist das Heil und die Kraft". — 21. November. Orgelsonate „Zur Totenfeier" von Th. Forchhammer. Werke von Georg Böhm, H. Schütz (Motette „Selig sind die Toten"), Haßler und Joh. Christoph Bach („Ach, daß ich Wassers g'nug hätte", Solo-Kantate f. Altst., Streichinstrumente u. Orgel). — 5. Dezember. Werke von Andreas Hammerschmidt, z. 250. Todestage. — 12. Dezember. Weihnachtsoratorium v. Bach (statt der Vesper).

ESSEN. Auch dieser Konzertwinter begann unternehmungsfrisch mit einer Hochflut von Musik, die aber gewaltig abgenommen hat. Einesteils hat das seinen Grund in der Unmöglichkeit, die Menge der Veranstaltungen zu besuchen, anderenteils hat die allgemein schlechte Wirtschaftslage das Geld so knapp werden lassen, daß nur ein kleiner Bruchteil der ständigen Konzertbesucher noch in der Lage ist, die hohen Eintrittspreise zu erschwingen. So sind viele, zum Teil nur aus geschäftlichem Interesse in Szene gesetzte Unternehmungen von der Bildfläche verschwunden, und das mit Recht. Leere Säle, leere Kassen haben das angebliche „Kunstinteresse" bedenklich erkalten lassen, und dadurch ist von selbst eine Reinigung dieser ungesunden Atmosphäre erfolgt. Leider sind aber auch die ernst zu nehmenden Konzertunternehmungen von dem Zeitenschicksal betroffen. Der Essener Musik-Verein mußte seine Kammermusiken wegen zu geringer Beteiligung aufgeben, und auch seine großen Abende zeigen bedenkliche Lücken in den Reihen der Hörer. Die Programme bringen erhöhte Anteilnahme am zeitgenössischen Schaffen. So kamen Ambrosius und Keußler mit je einer Sinfonie erfolgreich zu Wort. Auch Kletzkis Sinfonietta und Wetzlers Legende „Assisi" durften sich guten Beifalls erfreuen, ebenso das Präludium von Braunfels. Respighis Concerto gregoriano mit Schmuller als Solist fand geteilte Aufnahme. Eine vollständige Abfuhr erlitt Bartoks Tanzsuite, die nur bei denen

Begeisterung erweckte, die aus Prinzip dem Neugewollten huldigen und der naiven Meinung sind, daß Musik nur aus Rhythmus bestehe. Der Mus. Ver. Chor trat bis jetzt nur mit Othegravens Marienleben hervor, dem er eine dankenswerte Aufführung bereitete. Außerdem gastierte der Donkosakenchor, der infolge einer gradezu verblödenden Reklame immer noch vor einem vollen Hause singen darf. Auch der Basilikenchor profitierte von dieser Vorliebe für das Ausländertum; ich möchte aber durch diese Bemerkung seine Kunst nicht mit der der Kosaken auf eine Stufe stellen. Er hat wirklich tiefe Eindrücke hinterlassen, während der Berliner Domchor diesmal nicht ganz auf der gewohnten Höhe war. So fiel ein Vergleich mit den Römern leider zu seinen Ungunsten aus. Dagegen hat sich die Stuttgarter Madrigalvereinigung unter Holle einen unbestreitbaren Sieg erfochten mit und trotz einem Programm, das Krenek, Unger, Butting, Petyrek und Hindemith vermittelte. Ein Kirchenkonzert von ihm in derselben Woche hat den überragenden Eindruck einer fabelhaften Gesangstechnik, verbunden mit Tiefe des Ausdrucks, bestärkt, so daß er einer erfreuenden Aufnahme im nächsten Jahr sicher sein darf. Von den übrigen Chorvereinigungen seien der Bachverein mit Beckers Oratorium „Selig aus Gnade", der Pauluskn abenchor mit Braunfels' „Ammenuhr" lobend erwähnt. — Das Ess. Trio und Lehmannquartett machten sich um die Wiedergabe selten gehörter und neuester Musik verdient, unter der eine Bratschensonate des Kettwiger Komponisten Scheunemann besonderer Beachtung wert ist. Das Kosmannquartett absolviert mit Erfolg einen Beethoven-Quartettzyklus. Als auswärtiges Ensemble durften die Budapester wegen ihrer rassigen Wiedergabe eines Sgambatiquartetts (Cis-Moll) und des Werkes 7 von Bartok, mit dem er die Scharte seiner Tanzsuite wieder auswetzen konnte, freudig begrüßt werden. — Von den Gesangssolisten Schlusnus und Rehkemper, die beide ihren alten Ruf befestigten, und Tauber, der wenig gefiel und auch in Hoffmanns Erzählungen als Gast nicht gerade angenehm aus dem Rahmen des Theaterensembles fiel, hatte das größte Verdienst unbestreitbar das Paar Erb-Ivogün, das durch die Natürlichkeit seiner hohen Gesangskunst nichtendenwollenden Beifall erntete. — Neben den heimischen Pianisten, unter denen Hülser-Düsseldorf besonders gefiel, wirkten Braunfels (Beeth. C-Moll), Erdmann B., (B-Dur) und Fischer (B., Es-Dur). Beethovenscher Interpretation kam ohne Frage Fischer am nächsten. Der Kölner Pillney interessierte mit Regers für Klav. u. Orch. bearbeiteten Variationen (81). — Zum Schlusse sei noch der regen Tätigkeit des Organisten R. Czach gedacht, der alte und neue Orgelkunst gleich liebevoll pflegt und sich, wenn auch langsam, eine Gemeinde schafft, die seiner Kunst wachsendes Verständnis entgegenbringt. Wilh. Schaun-Essen.

HEIDELBERG. Konzert. Seit Wolfrums Tod leidet das Heidelberger Musikleben unter dem Mangel einer einheitlichen und zielbewußten Leitung. Nachdem der städt. Musikdirektor Radig sich von seinem kurzen Gastspiel im Konzertsaal ganz auf die Oper zurückgezogen hat, ist die Leitung der städt. Sinfoniekonzerte Prof. Clemens Krauß-Frankfurt a. M. übertragen worden, dem es schon in den zwei Konzerten, die er bisher geleitet hat, gelungen ist, an einen neuen Aufschwung unseres Orchesters glauben zu lassen. Selbstverständlich kann es sich auch bei diesen Konzerten nur um ein Provisorium handeln, das möglichst bald beendigt werden sollte. Im Bachverein brachte Universitätsmusikdirektor Dr. Poppen Gerhard von Keußlers Oratorium „Jesus" vor. Das regste und fruchtbarste musikalische Leben herrscht in der Kammermusikvereinigung, die wie alljährlich die ersten Kammermusikvereinigungen verpflichtet hat.

Oper. Acht Monate Opernspielzeit und nur drei neue Einstudierungen ist etwas wenig. Man verstand es schon unter der Leitung des im September verstorbenen Direktors Meißner nicht, systematische Repertoir- und Personalpolitik zu treiben, an diesem Fehler krankt auch noch die neue Spielzeit. Der Oper fehlt es vor allem an einer sachgemäßen Regie, aber auch an der Fähigkeit, die vorhandenen Kräfte rationell — besonders in künstlerischer Beziehung — ausnützen zu können. Aus diesen und wirtschaftlichen Gründen ist in der letzten Zeit der Plan aufgetaucht, die Heidelberger Oper mit der Mannheimer in irgendeiner Weise zu verschmelzen. Diese Pläne werden bald festere Gestalt annehmen müssen, da die Stadt sich in der nächsten Zeit darüber schlüssig machen muß, ob das Theater in Zukunft Regie- oder Pachttheater werden soll. Erfreulicherweise scheint sich die Stimmung der verantwortlichen Stellen dem Regietheater zuzuneigen. J. Kraemer.

KARLSRUHE. Uraufführungen. Gerard Bunk aus Dortmund hat sein op. 75, Erste Sinfonie für großes Orchester Ferd. Wagner gewidmet, der das Werk mit großer Hingabe und mit feurigem Temperament im 3. Sinfoniekonzert herausbrachte. Es hält sich mit trotziger Kraft in C-Moll, nimmt aber diese Kraft weniger aus dem eigenen Urquell des Komponisten als aus seiner Begeisterung für das Vorbild A. Bruckner. In seinem Bann steht die ganze Tonschöpfung, der es an klanglichen Monumentalwirkungen und orchestral erhaben gedachten Momenten gewiß nicht fehlt. Heroisches Pathos, auch ins Lärmhafte geratend, sakrale Feierlichkeit

sind die Pole, zwischen denen sich die durchaus epigonische Komposition in schön geführten Linien abspielt. Von Bruckner und andern Vorbildern muß sich Ger. Bunk freimachen, um das Urteil über seine Eigenkräfte fällbar zu machen. Das Orchester des Landestheaters spielte, von Ferd. Wagner begeistert, in strahlender Klangschönheit. Die erste Uraufführung des Generalmusikdirektors brachte einen Zwitter heraus: Monteverdis Ballo delle Ingrate in Carl Orffs Umgestaltung, Erweiterung, Modernisierung. Die schwächliche Idee des Balletts blieb, umrankt von Zutaten — die musikalischen wurden zum Teil aus den Madrigalen des Italieners geliehen, teils frei zukomponiert. Mißlich für den Nicht-Musikhistoriker, mein und dein nicht überall scheiden zu können. Jedenfalls verfügt Orff über Einfühlungsgabe; er hätte, schon zu starkem Ummodeln der Vorlage entschlossen, zu unterhaltsamerem Textbuch, zu dramatischer Bewegung fortschreiten dürfen. Der „Stile rappresentativo" läßt sich historisch würdigen; doch langweilt er auf die Dauer auch nur einer Stunde, werden seine gesangstechnischen Forderungen nicht höchstgradig erfüllt. Die Karlsruher Künstler standen dieser Art von Technik fern. Tilly Blättermann als Venus bot eine darstellerisch, auch stimmlich achtbare Leistung. In den Vordergrund rückten die Bühnenbilder und kostümlichen Angelegenheiten; sie kamen vom guten Geschmack Dorothee Günthers. Sonst erregte die Uraufführung, von Ferd. Wagner nach Möglichkeit ausgearbeitet, das ehrliche Interesse für ein musikgeschichtliches Experimentalkonzert, das durch die Buntheit der Bühne Unterstützung erhält, um auf die Masse der Hörer zu wirken.

Prof. Dr. K. Preisendanz.

KASSEL. Es hat länger gedauert, bis in diesen Blättern von dem neuen Wirkungskreis Bekkers als Intendanten berichtet wurde; eine gewisse Zeit zur Beobachtung der Entwicklung war aber notwendig. Trotz seiner Vorliebe für die moderne Musikentwicklung bekunden die reformatorischen Opernpläne Bekkers einen ungemein feinen musikalischen Geschmack, eine umfassende musikliterarische Kenntnis und damit eine starke Einschätzung der klassischen Musik. Nicht allein das! Sein Streben geht dahin, die künstlerische Form der Oper in der Reinheit des Stiles festzuhalten und die Zeitidee gestaltend in die Kunstform aufzunehmen. Die ersten praktischen Erfolge sind eine Reihe von Kammeropern, die als Morgenveranstaltungen in den Spielplan aufgenommen sind, und die im Gegensatz zur bisherigen darstellerischen und dramatischen Entwicklung, die menschliche Stimme als Grundmaß für alle Musik wieder wie im 18. Jahrhundert zu höchster Entfaltung bringen sollen.

Als erste stilistisch wie gesangliche sehr reizvolle Neueinstudierung erschien Chimarosas Heimliche Ehe und später Johann Schenks Dorfbarbier. Wir haben nach jeder dieser musterhaften Aufführungen selten so starken, anhaltenden Beifall gehört. Dann folgte als Uraufführung „Der vertauschte Cupido", Tanzszene von Jean Philippe Rameau, Musik aus der Ballettoper „Les fêtes de l'Hymen et de l'Amour", zusammengestellt und bearbeitet von Ernst Krenek, der aus dem früheren Ausstattungsstück großen Stils eine Reihe von Tanzformen zusammengestellt und sie sehr leichtflüssig und ansprechend instrumentiert hat. Die Choreographie Grete Margots verband mit dieser reizenden Ballettmusik eine charmante, liebenswürdige Liebesszene mit der zum Schluß selbstverständlichen Überraschung, die unter dem riesenhaften farbig-prächtigen Reifrock der Marquise geschickt verdeckt wird.

Von den lebenden Tonsetzern kam als erster Hans Pfitzners Musikdrama „Der arme Heinrich". Man bewundert Bekkers feine Taktik, als erste Neuheit den eigenartigen und tiefschürfenden Grübler herauszubringen, der schon mit diesem vor 35 Jahren entstandenen Jugendwerk seine eigenen Wege ging. Die Aufführung bot unter Mathieu Derichs Regie und Robert Laugs hervorragender musikalischer Leitung eine gute Gesamtleistung. Leider versagte der eigens für die Titelrolle verpflichtete, überalterte dänische Heldentenor Forchhammer. Musikgeschichtlich von weit größerer Bedeutung war die Neueinstudierung von Glucks „Armide". Hier hat Bekker mit seinen treuen Helfern eine Erneuerung der Form und der Stilkunst geschaffen, die in Verbindung von Haltung, sparsamer Geste und großer gesanglicher Kultur der Darsteller die veraltete stilwidrige, prunksüchtige Opernform mit dem in Versuchen geglückten modernen Geist die heutige Opernbühne zu neuem Leben bringt. Selbst das regietechnische, schwierige Problem der Chorbehandlung hat hier eine glänzende Lösung gefunden. Das gleiche gilt von der typisierenden Bildgestaltung, die jeden dekorativen Naturalismus ausschaltete. So wurde in ganz ausgezeichneter Zusammenarbeit der Solisten (Armide = Frau Sutter-Kottlar, Frankfurt), des Chores und des Balletts unter Derichs Regie die erstrebte Form erreicht, und Dr. Zulauf dirigierte das Orchester mit wundervoller Feinheit und echtem Stilempfinden.

Als letztes folgte die Uraufführung:
„Vom lieben Augustin" von Dietzenschmidt.

Mit dieser Volkskomödie verläßt der junge Dichter Dietzenschmidt die gewohnten Gleise altväterlicher Volksstücke. Der liebe Augustin ist ein Spiegelbild von dir, von uns allen, von heute. Mit Lachen und Weinen, mit Freude und Leid, im Glück und Unglück treibt er sich vor uns auf der Bühne herum, schließt eine Wette mit dem Pestweibel ab, das ihn betrunken zwischen einem Haufen Leichen im Massengrab findet, erhält und

verliert alle Güter der Welt, erklimmt die höchsten Stufen der Macht und rollt ebenso schnell wieder herunter. Augustin sagt sich erfolgreich von seinem bisherigen lockeren Lebenswandel los, gewinnt die Wette und damit sein Leben. Dabei fällt in diesem tollen Wirrwarr der Abenteurerei Augustin in allen Lagen wie die Katze auf die Beine, er gewinnt dem Leben auch in der stärksten Schattenseite die kaum wahrnehmbare Lichtseite ab und opfert doch zum Schluß sein Leben der Liebe.

Die ernsten und heiteren Szenen verraten mit ihrer realistischen Komik den kühn zupackenden Dramatiker, der den verwunderten Zuhörer nicht aus der Spannung läßt. Die „erschröcklichen", belustigenden, tragikomischen und quietschvergnügten Einzelhandlungen sind in einen grotesken, farbigen Bühnenrahmen (Maschineriedirektor Waßmuth) eingespannt, deren Ausstattung im Atelier des Kasseler Staatstheaters vom Theatermaler Berghoff angefertigt wurde; Kostüme (Sterra), Bühnenbild und Handlung ergänzte sich zu starker, geschlossener Einheitlichkeit.

Dazu hat Ernst Krenek unter Verwendung der bekannten Augustin-Melodie eine harmlos-fröhliche und je nachdem nötig, auch schaurig-illustrierende (Pest- und Totengräberszene), natürlich modernempfundene Begleitmusik geschrieben, die die derben Späße und Kapriolen der Bühnenvorgänge in ihrer urwüchsigen Komik stark erhöhen. Für die hervorragende Gesamtleistung zeichnete Oberregisseur Dr. Prasch verantwortlich.

Kurt Uhligs lieber Augustin war in allen Situationen stark erlebt, das Pestweibel und Pestmädel Anni Weinerts grausam in der Massengrabszene und von bezauberndem Liebreiz in den zahlreichen lyrischen Stellen. Die übrigen 10 ungenannten Darsteller gaben gleichfalls ihr Bestes.

Das Ganze bedeutet ebenfalls einen starken Erfolg für die künstlerische Leitung unseres Theaters und der Eindruck zeigte sich nach allen Aktschlüssen und insbesondere am Schluß, der Dichter, Komponist, Darsteller und Leiter viele Male vor dem Vorhang sah.

Georg Otto Kahse.

LANDSHUT. Bei einer imposanten Trauerfeier zu Ehren der Gefallenen unserer Kreishauptstadt wurde am Allerseelendienstag in der altehrwürdigen St. Martinskirche durch die „Landshuter Liedertafel" (Chormeister Proebst) ein Requiem für Männerchor, Soli, 3 Trompeten, 3 Posaunen und Orgel von Markus Koch aufgeführt. Es war das die Wiederholung aus dem Manuskript, die Uraufführung brachte vor Jahren der Münchener Lehrergesangverein in St. Peter. — Das Werk füllt glücklicherweise eine merkliche Lücke in der kirchlichen Männerchorliteratur aus, da der Chorsatz durchgehends harmonisch und melodisch auserlesen geschrieben ist und sein Studium eine dankbare Aufgabe für jeden größeren Männerchor bietet. Es griff tief in die Herzen der an die 2000 zählenden Zuhörer und löste die rechte Allerseelenstimmung aus. —n.

MARBURG, Lahn. Hier bietet eine Vereinigung für alte Musik (Frida Gadamer und Genossen) Gesänge von Dufay, Obrecht, Brumel, Josquin (Missa Pange lingua, Stabat mater), Ducis, Dieterich, Resinarins, Senfl, Lasso, einem von Semester zu Semester wachsenden Hörerkreis. — Die „Akademische Vereinigung" (Dr. Rudolf Holle) veranstaltete hier und auswärts u. a. eindrucksvolle Schütz-Abende. — Als Ereignis darf ferner die zweimalige Wiedergabe der 8. Sinfonie von Bruckner unter Dr. Hermann Stephani gewertet werden.

MEININGEN. Die Konzertzeit 1925/26 hat mit dem 1. Oktober begonnen und ist in vollem Gang. Leider blicken wir mit bangen Sorgen in die Zukunft, denn der Staat Thüringen spielt mit dem Gedanken, infolge seines großen Finanzelends die Meininger Landeskapelle eingehen zu lassen. Damit würde ein Kunstinstitut zu Grabe getragen, das fast 200 Jahre lang unter hervorragenden und berühmten Männern (u. a. Hans von Bülow — Richard Strauß — Steinbach — Berger — Reger) für die gesamte musikalische Welt bahnbrechende Kulturarbeit geleistet hat. Ehrensache der deutschen Orchestervereinigungen wäre es, hier für die Meininger Landeskapelle und ihre Erhaltung bei der Thüringer Regierung eine Lanze zu brechen. Aber Eile tut not!

Als Auftakt zur diesjährigen Konzertperiode gab der Leiter der Meininger Landeskapelle Peter Schmitz mit den Gesangssolisten Nicolai Reinfeld und Mimi Werhard-Poensgen am 22. Sept. ein Solistenkonzert, das starken Eindruck machte und vollauf befriedigte. Ihm folgte am 6. Okt. das erste Abonnementskonzert, das in seiner Programmzusammenstellung (Bachs Brandenburgisches Konzert VI., Bruckners VII. und D'Alberts Cellokonzert) nicht ganz glücklich war. Man beginnt zweckmäßigerweise eine Konzertsaison damit, daß man das gesamte Orchester in seiner neuen Zusammensetzung dem Publikum vorstellt. Ein weit günstigeres Bild bot das 2. Abonnementskonzert am 30. Okt. u. a. mit Max Regers „Ballettsuite" und „Variationen und Fuge über ein Thema von Bach" op. 81, für Klavier und Orchester bearbeitet und gespielt von K. H. Pillney. Es war die Uraufführung. Ob diese Bearbeitung dem Werk zum Vorteil gereicht, möchte ich dahingestellt sein lassen. Der 7. und 8. November führte das Opernpersonal des Gothaer Landestheaters nach Meiningen. Sie hinterließen mit dem „Nachtlager von Granada" im allgemeinen einen guten Eindruck. Zwei sehr gut besuchte Volkskonzerte gedachten des 100. Geburtstags von Joh. Strauß. Ottomar Güntzel.

MÜNSTER. Im allgemeinen ist uns die erste Winterhälfte nicht besonders hold gewesen. Unsre Oper mußte ziemlich lange 9 Erkrankungen im Sängerpersonal ertragen. Wer sich zur „Ariadne auf Naxos" einstellte, wurde mit den beleidigend dummen „Zwei Nachtigallen" abgefunden. Der „Tannhäuser" schien des Intendanten Abneigung gegen Wagner durch völliges Mißlingen dartun zu sollen. Lortzings „Casanova" ließ die Frage: Warum vergessen? auch bei den Gutwilligsten nicht aufkommen. Eine tüchtige Leistung bot R. Strauß' „Ariadne". Aber im ganzen bedeutet die laufende Spielzeit der vorigjährigen gegenüber einen bedauerlichen Abfall. Das Schwergewicht liegt nach wie vor in der vorzüglich geleiteten Tanzgruppe. — Auch über den Konzerten des Musikvereins waltet durchweg kein günstiger Stern. Bachsche Choralvorspiele in Schönbergs Orchestrierung bleiben ein fragwürdiger Genuß. Da die festlich schöne Stadthalle nur eine alte Theaterorgel beherbergt, erregte Günther Ramins Spiel (Händelkonzert) verständnisvolles Mitgefühl. Schulz-Dornburg brachte uns eine Sinfonie in B von Joh. Chr. Bach (dieser genialste Sohn des Thomaskantors, so meldet das Programm, trat zur kath. Kirche über), außerdem neben klassischen Werken (Beethoven, Mozart, Schubert, Schumann) eine Bruckner-Sinfonie (Nr. 6) von prüfender Breite, einen Reger-Abend (Sinfonietta und Violinkonzert, beide in A-Dur) ohne tiefere Wirkung, Hindemiths Kammermusik 4 und Bela Bartoks Orchester-Tanzsuite. Die letztgenannten Werke, von der großen Mehrheit der Hörer mit (Verzeihung!) heuchlerischem Jubel beklatscht, wirkten auf musikalische Menschen (im früher gültig gewesenen Sinne) teils erheiternd, teils empörend; eine nicht unbegabte Dame in meiner Nähe erlitt einen recht störenden Lachkrampf. Den Abschluß fürs alte Jahr brachte das „Cäcilienfest", seit 1772 in der Nähe des 22. November eingestellt, namentlich zu J. O. Grimms Zeiten von weithin leuchtendem Glanz. Zum erstenmal erstreckte sich heuer die Veranstaltung auf 5 Tage, von denen freilich nur 3 die eigentlichen Konzerte boten. Der Eröffnungsabend vermittelte uns neben Händel-Nummern die „Ammenuhr" von Braunfels, ein Werk, zu dessen naivem Text die raffinierte und klangüberladene Musik einen befremdlichen Kontrast bildet, und v. Keußlers Sinfonie in D-Moll, vom Komponisten etwas temperamentlos dirigiert und wohl auch dadurch in ihrem Eindruck geschmälert. Grabners „Weihnachtsoratorium" (richtiger „Marienoratorium") folgte am zweiten Tag. Es will mir scheinen, als sei die, einer Verwandten des Tonsetzers zu dankende Dichtung diesem nicht zum Heile ausgeschlagen. Der Text unterliegt mancherlei ästhetischen Bedenken, so schon im 1. Teile, dem Gespräch der jungen Maria mit dem noch nicht geborenen Kinde. Aber die Musik? Grabner gehört zu den Regerschülern, die was können; der Lehrer verrät sich z. B. in gelegentlichen Anklängen an deutschen und römischen Choral. Zum fliegenden Holländer oder zur Salome würden diese Orchesterklänge teils kalli-, mehrstenteils kakophonischer Art brillant stimmen. Von Weihnachtsduft keine Spur! Um an dies Mysterium zu rühren, sind gewandte und keck zufahrende Hände offenbar noch nicht ausreichend. Und die armen Solisten, die nach dem Altarsakrament hungernden Hirten, der brave Josef und die liebe Maria, wie undankbar sind ihre Aufgaben! Der dritte Tag führte uns u. a. in Regers „Hymnus an die Liebe" ein; seine „Nonnen" bildeten aber für das Münsterische Publikum den Höhepunkt. Mozarts Kantate Exultate konnte durch Liebenswürdigkeit für die doch etwas mangelnde Tiefe nicht entschädigen. Festlichen Abschluß fand das Fest durch Regers immer wieder gern gehörte Mozart-Variationen. — Ein ungewöhnliches Ereignis war die feierliche Eröffnung der „Westf. Akademie für Bewegung, Sprache, Musik", eingeleitet durch Regers Bearbeitung des Bachschen Choralvorspiels „O Mensch, bewein dein Sünde groß". Die tief ernsten und gediegenen Reden von Schulz-Dornburg und Fritz Jöde stellten die Begebenheit als epochemachend für Europa, vorerst für Deutschland hin und versprachen der Hörerschaft einen demnächstigen völligen Umschwung des Bühnenwesens im Sinne entschiedenen Christentums. — Der „Bachverein" schenkte uns unter Karl Seubels Leitung drei Kantaten Bachs: „Schmücke dich"; „Jauchzet Gott"; „Wachet auf"; die Solokantate fand durch Cl. v. Conta eine lebendige und würdige Wiedergabe. Der ganze Abend hinterließ vortrefflichen Eindruck. — Überboten wurden alle Konzertveranstaltungen durch einen Kammermusikabend Edwin Fischers. Hier gab es das 5. „Brandenburgische", die Bachkantate „Widerstehe doch der Sünde" (Frl. Dierolf), ein Conzertino von Pergolese und das Es-Dur-Konzert von Mozart. Der Pianist leitete sämtliche Werke vom Flügel aus mit einem Feuer des Enthusiasmus, das sich gleichermaßen auf Mitwirkende und Hörer übertrug. Unser vorzügliches Orchester und die Solisten musizierten mit der hinreißenden Begeisterung, deren wahrhaft beglückende Macht man so nur selten erlebt. Sm.

ZWICKAU. An besonderen musikalischen Aufführungen aus dem überreichen musikalischen Leben der letzten Zeit sind hervorzuheben: eine Aufführung des Händelschen Oratoriums „Belsazar" (Männergesangverein verbunden mit dem Chorgesangverein unter Leitung von Kantor Maschner), Hugo Kauns „Requiem" und Paul Kröhnes „Tod

fürs Vaterland" (Katharinenkirchenchor mit Quartettvereinigung unter Kantor Kröhne), Verdis „Requiem" (Marienkirchenchor mit a-cappella-Verein und Quartettvereinigung unter Prof. Vollhardt), sämtlich begleitet durch die städtische Kapelle. Ferner ein Konzert der Chemnitzer Madrigalvereinigung (Kantor E. Siegert), veranstaltet vom Bühnenvolksbund, ein „Moderner Abend" (Hausegger, Reznicek, Rich. Jung, Hermann Zilcher und von Joh. Brahms dazu die Liebeslieder op. 52) durch die Quartettvereinigung, Leitung Kantor Kröhne). Sehr gefülltes Haus fanden die Donkosaken. Von Konzerten auswärtiger Kräfte wären noch erwähnenswert das vom Verein der „Bücherfreunde" Berlin veranstaltete (Hertha Dehmlow und Pianist V. Ernst Wolff) und der in der Reihe der Museumsvorträge gegebene Klaviervortrag „Moderne Klaviermusik" (Hindemith, Strawinsky, Prokofieff, Bartok) durch Paul Aron, Dresden. M. K.

AUSLAND:

OLTEN i. Schweiz. Uraufführung eines neuen abendfüllenden Männerchorwerkes: „Huttens letzte Tage" von Ernst Kunz. Vor einem Jahre erlebte Kunz' „Weihnachtsoratorium" in Olten seine erfolgreiche Erstaufführung. Am 28. und 29. November wurde an gleicher Stelle ein neues Werk des Oltener Komponisten „Huttens letzte Tage" für Männerchor, großes Orchester und Baß-Solo uraufgeführt. Der Text ist dem gleichnamigen Werke C. F. Meyers entnommen, von dem 21 Gedichte zu einem Zyklus zusammengestellt sind und in denen die Grundidee der Dichtung für die Musik am geeignetsten zum Ausdruck kommt. Nach seiner ganzen Anlage und seinem Umfang ist „Hutten" vorläufig das abendfüllende moderne Männerchorwerk, denn von den 18 vokalen Nummern sind 11 ganz dem Chor, 2 dem Chor und dem Solisten und nur 5 ausschließlich dem Solobaß zugewiesen. Der Chorsatz ist trotz harmonischer Schwierigkeiten sangbar, stets vornehm klingend und in Verbindung mit dem Text stark überzeugend. Einzelne Nummern sind unbegleitet; eine wohltuende Abwechslung in einem zweistündigen Werke. Die Solonummern verlangen einen Baßsänger mit sehr bedeutendem Umfange nach der Höhe. Das stets polyphone Orchester ist farbenprächtig, aber keineswegs überladen, meist sogar sehr duftig und durchsichtig. Es hat drei Solonummern zu bestreiten, von denen aber die zweite ihrer bizarr-programmatischen Tendenz halber (Dürers Ritter, Tod und Teufel) wegbleiben dürfte. Es ist erfreulich, feststellen zu können, daß Ernst Kunz sich immer mehr als Eigener zeigt, der seine Sprache spricht, und zwar eine Sprache, die mit wenig Einschränkungen bei aller Modernität verständlich und natürlich bleibt. Um die eindrucksvolle Uraufführung unter Leitung des Komponisten, die eine bis zum Schluß anhaltende Steigerung bedeutete, machten sich verdient ein aus drei Männergesangvereinen bestehender Chor von 140 Sängern, der Berner Bassist Felix Löffel und das 54 Mann starke Orchester des Berner Orchestervereins. Die nächste Aufführung findet schon im Februar in Bern statt.

E. A. Hoffmann-Aarau.

LENINGRAD. Ein hohes Interesse erregte im Oktober die Aufführung des „Fernen Klanges" von Schreker unter persönlicher Leitung des Komponisten im Staatsopernhause. Der Beifall beim Leningrader Publikum für dieses (wenig musikalische) Werk scheint etwas übertrieben zu sein und ist hauptsächlich der exzentrischen szenischen Gestaltung der Oper zu verdanken. Ein Konzert im Philarmonium, dessen Programm die Kammersinfonie, die Gezeichneten-Ouvertüre, der Geburtstag der Infantin und die 5 Lieder bildeten, auch von Franz Schreker geleitet, hat wenig zum Schreker-Enthusiasmus beigetragen. Dagegen steht die im vorigen Jahre uraufgeführte „Salome" von Strauß fest im Repertoire. Mit der Neuaufführung der „Nibelungen" im Staatsopernhause bleibt es noch immer bei guten Worten. Fürs erste veranstaltet das Philarmonium eine Reihe Konzerte mit Wagner-Fragmenten aus den „Meistersingern", und der „Walküre". Von Solisten besuchten Leningrad nur Sigetti, Petri und Sirota. Zuletzt ist noch die Aufführung der Hohen Messe von Bach in der St. Petri-Kirche zu nennen, eine Aufführung, die als großes Ereignis im hiesigen Konzertwesen angesehen wird. J. Z.

PRAG. Vincent d'Indy dirigierte als Gast der Prager tschechischen Philharmonie zwei Konzerte derselben. Auch zwei Vorträge hielt der greise Meister, die er aber lieber hätte unterlassen sollen, weil sie in tendenziös tschechenfreundlicher Weise die neuzeitliche deutsche Tonkunst ignorierten. Als Dirigent bereitete d'Indy durch die senile Langweiligkeit seiner Interpretation eine arge Enttäuschung. —ek.

Weitere Berichte S. S. 50.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Richard Wetz-Fest in Beuthen

Nachdem im Frühjahr in Hindenburg ein Wetz-Fest stattgefunden hatte, folgte nun Beuthen mit einem zweitägigen Fest. Das Hauptverdienst am Zustandekommen der glänzenden Veranstaltung gebührt dem Musikdirektor Paul Jaschke. Die Meinung vieler Kenner, daß er über den besten Singechor im deutschen Schlesien verfügt, kann

ich nach den gewonnenen Eindrücken durchaus bestätigen. Richard Wetz war persönlich als Begleiter für seine Lieder und als Dirigent für seine 1. Sinfonie eingeladen worden. Glanzpunkt des ersten Abends war der Vortrag der vier geistlichen Gesänge, op. 44, für gemischten a-cappella-Chor durch den ausgezeichneten kleinen Chor des Jaschkeschen Singvereins. Der übrige Teil des Programms wurde durch eine reiche Auswahl aus dem Liederschaffen des Jubilars ausgefüllt. Hier erwies sich der namhafte Breslauer Opernsänger Richard Groß als tiefschürfender Interpret. Der zweite Abend sah den gesamten Singverein auf dem Podium, der, unterstützt vom Schlesischen Landesorchester, mit der Wiedergabe des „3. Psalms", op. 37 und des „Hyperion", op. 32, Leistungen bot, die der Komponist als bisher kaum überboten anerkannte. Vor allem letzteres übte eine tiefe Wirkung aus. Den Beschluß machte die erste Sinfonie in C-Moll, die durch ihr künstlerisches Ethos und ihre formale Haltung ein Bekenntnis zu Bruckner ist, in den kräftigen Impulsen der Erfindung und des Temperaments aber eine gleichwohl selbständige, urmusikalische und reiche Persönlichkeit offenbart, die alles Rüstzeug zu sinfonischer Aussprache besitzt. Jubelnder Beifall lohnte.

Der dem Fest beiwohnende Oberpräsident von Oberschlesien, Dr. Proske, feierte in längerer Ansprache nicht nur die Person und die künstlerische Leistung des Komponisten, sondern bewies auch sein volles persönliches Verständnis für die unendliche kulturelle Tragweite der Pflege ernster Kunst im Volk. Gerhard Strecke, Breslau.

Vom 30. Mai bis 2. Juni wird in Heidelberg das Deutsche Brahmsfest stattfinden. Die musikalische Leitung hat Furtwängler, der orchestrale Teil wird nur von den Berliner Philharmonikern bestritten.

Anläßlich des 100jährigen Bestehens des Landestheaters Sondershausen fanden daselbst vom 5.—8. Dezember Jubiläumsfeierlichkeiten statt, in deren Mittelpunkt ein Konzert der Staatskapelle unter Mitwirkung des Cäcilienvereins, ferner eine Aufführung von „Don Juan" und „Tristan und Isolde" mit Dresdener, Leipziger und Hamburger Gästen standen. Eine gleichzeitig stattfindende Theater-Ausstellung sei ebenfalls erwähnt.

Das Düsseldorfer Stadttheater feierte Ende November sein 50jähriges Jubelfest. Goethes „Urgötz" und der „Fidelio" gingen wie vor einem halben Jahrhundert in neuer Inszenierung feierlichst in Szene. Die Bühnenmusik zum „Urgötz" stammte von Hermann Unger.

Wie wir hören, sollen im nächsten Jahre die durch Prof. Hagen vor 5 Jahren begründeten Händelfestspiele in Göttingen fortgesetzt werden.

Vom 5.—7. März veranstalten die Sauerländer Vereine für Nehheim, Hüsten und Umgebung unter Leitung von Georg Nellius und Mitwirkung hervorragender Kräfte ein dreitägiges Beethovenfest.

KONSERVATORIEN UND UNTERICHTSWESEN

Das Städtische Konservatorium zu Duisburg feierte vor anderthalb Monaten das 25jährige Jubiläum seines Bestehens. Ein diesbezüglicher Festakt mit Ansprache von Direktor Walther Josephson, Oberbürgermeister Dr. Jarres u. a., ausgestaltet durch musikalische Darbietungen, fand in der Tonhalle statt.

Die Prager deutsche Musikakademie ist in ärgste materielle Notlage geraten. Da die staatliche Subvention von ursprünglich 300000 Kronen auf 100000 herabgesetzt wurde, ist der Weiterbestand dieser einzigen deutschen höheren Musikbildungsanstalt der Tschecho-Slowakei nur durch Selbsthilfe der Sudetendeutschen möglich. Bekanntlich war das alte Prager utraquistische Musikkonservatorium eine deutsche Gründung. Nach dem Umsturz im Jahre 1918 ging diese Anstalt wie so vieles in tschechische Hände über, wurde verstaatlicht (als tschechisches Konservatorium), während man es den Deutschen überließ, für sich selbst zu sorgen. Eine eindrucksvolle Versammlung aller Prager deutschen Musiker und Musikfreunde am 22. November befaßte sich mit der Notlage der Musikakademie und einigte sich über die Mittel und Wege zur Sicherung des Weiterbestandes dieses wichtigen Bollwerkes deutscher Kunst in der Tschecho-Slowakei. —ek.

Anläßlich des 50jährigen Jubiläums der Budapester Landes-Akademie hat der ungarische Reichsverweser zwölf anerkannte Künstler und Tondichter der Gegenwart mit dem Titel eines Professors dieser Hochschule geehrt. Die Namen sind folgende: Leop. Auer (der in Amerika lebende Geiger), Richard Strauß, Felix Weingartner, Eugen d'Albert, Jean Sibelius, Robert Kajanus, Mascagni, Elgar, Glazunoff, d'Indy, Emil v. Sauer und Josef Marx. J. Fligl.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Eine Wigman-Gesellschaft hat sich aus Freunden der Mary Wigman-Tanzgruppe gebildet, deren Zweck ist, die um ihre Existenz kämpfende Gruppe wirtschaftlich sicherzustellen.

Ein Bachverein mit N. O. Raasted als Vorsitzendem wurde in Kopenhagen gegründet.

Der Budapester Mozart-Verein plant für den 27. Januar, den Tag der 170. Wiederkehr der Geburt Mozarts, ein großangelegtes Mozartfest. An diesem Tage wird auch das Orchester des Vereins sich zum erstenmal der großen Öffentlichkeit vorstellen. Um mit ausländischen Schwester-Vereinigungen eine engere Verbindung herzustellen, ergingen zu diesem Feste Einladungen u. a. an die Leitung des Salzburger Mozarteums, ferner die Dresdener, Berliner und Wiener Mozart-Vereine. J. Fligl.

PERSÖNLICHES

Wilhelm Rudnik, der Liegnitzer Kantor und Musikdirektor i. R., feierte am 30. Dezember seinen 75. Geburtstag. Als Komponist von Chor- und Orgelwerken hat sich Rudnik weit über Schlesiens Grenzen hinaus einen geachteten Namen erworben, wie er auch als Orgelvirtuos und Chordirigent bedeutenden Anteil an dem musikalischen Leben Schlesiens hat. Dem deutschen Mann und Künstler unsere besten Glückwünsche.

Georg Eggeling, der Berliner Komponist und Konservatoriumsdirektor, feierte am 24. Dezember seinen 60. Geburtstag.

Prof. Julius Wachsmann, der bekannte Komponist, feierte seinen 60. Geburtstag. Seine Oper „Das Hexlein" wurde in Graz und Karlsruhe wiederholt aufgeführt.

Todesfälle:

† Julius Edgar Schmock, Komponist und Musikschriftsteller, 52jährig.

† Eugène Gigout, einer der bekanntesten französischen Organisten, im Alter von 82 Jahren zu Paris. Gigout war Orgelschüler von Saint-Saëns, wie auch zahlreiche Orgelwerke aus seiner Feder hervorgingen.

† Werner von Bülow, der erste Kapellmeister des Mannheimer National-Theaters, mit 38 Jahren an der Grippe.

† Eduard Nawiasky, der ehemalige Heldenbariton der Frankfurter Oper, nach kurzem Leiden im 73. Lebensjahre zu Wien. Seine erfolgreiche Laufbahn führte ihn über Wien (Hofoper), Stuttgart, Frankfurt, Braunschweig und Bayreuth.

† Die ausgezeichnete, bisher an der Berliner Staatsoper tätig gewesene Sängerin Jurjewskaja. Ihr mysteriöser Tod, der nunmehr auf Selbstmord zurückgeführt wird, hat in der gesamten Tagespresse großes Aufsehen erregt.

† Der Baritonist Wilhelm Beck, ein sehr geschätztes ehemaliges Mitglied der Budapester und Wiener Oper, im Alter von 57 Jahren zu Chicago.

† Otto Barnofske, der Inhaber der Berliner Konzertdirektion gleichen Namens.

Im Dezember starb in Leipzig Paul de Wit, der Herausgeber der Zeitschrift für Instrumentenbau, bekannt ferner durch seine wiederholten Sammlungen älterer Musikinstrumente; ein Mann, der wie wenige seine künstlerischen Interessen — er war in früheren Jahren ein geschickter Viola-Gambist gewesen — mit kaufmännischen Fähigkeiten verband. Eine seiner Sammlungen bildet den Grundstock der Heyerschen in Köln, sein berühmtestes Stück, das Klavierzimbal von J. S. Bach, ist seit langem kostbarstes Besitztum der Berliner Musikinstrumentensammlung, wird aber — und wohl mit Recht — in seiner Echtheit (von Kinsky im Bachjahrbuch für 1925) angezweifelt. P. de Wit war ein origineller Mensch und man betrauert ihn in Leipzig.

Berufungen und Ernennungen:

— Paul Dukas, der bekannte französische Komponist, als Professor der Komposition an die Ecole Normale de Musique in Paris.

— Eugen Papst, Dirigent des Orchesters „Verein Hamburgischer Musikfreunde“ und Leiter der Singakademie, zum Dirigenten des Hamburger Lehrergesangvereins.

— Jetzt erst ist für die Krise im Düsseldorfer Musikleben ein Ende abzusehen. Musikdirektor H. Weisbach aus Hagen wird in diesem Jahre mit dem Niederrheinischen Musikfest sein Antrittsdebut erledigen und das Erbe Panzners antreten. Es bedurfte eines gemeinsamen Schrittes der gesamten Musikkritik, um endlich diese brennende Frage aus der Sphäre des Persönlichen in die des Sachlichen zu lenken. Auf des neuen Generalissimus Wirken werden große Hoffnungen gesetzt. Es wäre zu wünschen, daß sich seine Pultimpulsivität gleicherweise in der Durchblutung unseres stagnierten Musiklebens mit frischen Kräften bei Überwindung alles kleinlichen Bureaukratismus bemerkbar machen würde. Ihm wird schon im ersten Sommer mit den geplanten großen „Gesolei“-Konzerten Gelegenheit gegeben werden, sich auch nach außen hin fest in den Sattel zu setzen. E. S.

— Kapellmeister Siegmund Wittig zum Dirigenten des Dresdner Orpheus als Nachfolger des nach Karlsruhe berufenen Dr. Heinz Knöll. Im ersten Konzert wird Wittig die Tanzliedsuite von Haas und den Zyklus „Vom Tode“ von Bruno Stürmer bringen.

— Generalmusikdirektor José Eibenschütz aus Oslo als Nachfolger Windersteins zum Leiter des staatlichen Kurorchesters in Bad Nauheim.

— Giovanni Tebaldini auf den neu errichteten Lehrstuhl für Palestrinaforschung zu Neapel.

— Dr. Otto Erhardt, der Stuttgarter Oberspielleiter zur Inszenierung von „Tristan und Isolde“ und „Parsifal“ an das Theater Gran Liceo in Barcelona. Dirigent wird Egon Pollack aus Hamburg sein.

— Dr. Sigfrid Karg-Elert, der Leipziger Komponist und Lehrer am Konservatorium daselbst, als Professor für Komposition an das International Middlesex-College of Music in London.

— Operndirektor Dr. Göhler zum Generalmusikdirektor des Landestheaters Altenburg i. Th.

— Der Straubeschüler Friedrich Brinkmann, bisher als Kantor und Organist in Gottesberg in Schl. tätig, in gleicher Eigenschaft an die Lutherkirche in Altona-Bahrenfeld. B. hatte in der verhältnismäßig kurzen Zeit seines Gottesberger Aufenthalts das dortige Musikleben im Verein mit seiner Gattin, der Konzertsängerin Berta Brinkmann-Schelbach, durch Gründung eines leistungsfähigen Kirchenchors und durch die Einrichtung ständiger geistlicher Abendmusiken auf ansehnliche Höhe gebracht.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

— Die endgültige Beisetzung der sterblichen Überreste Puccinis findet voraussichtlich Anfang dieses Jahres in seiner Villa in Torre del Lago statt.

— In Wiesbaden durch den Wiesbadener Männergesangverein (Dir. 1. Kapellmeister des Staatstheaters Rother) und in Frankfurt a. M. durch den Frankfurter Lehrergesangverein (Dir. Prof. Gambke) wurde das Chorwerk „Babylon“ (für Männerchor, Soli u. Orchester) von Heinrich Zöllner aufgeführt. Der in beiden Städten anwesende Komponist wurde lebhaft gefeiert.

— Verdis Oper „la forza del destino“ wird nach Altenburg in Dresden in einer textlichen Neugestaltung von Werfel und in Gera in einer solchen von dem Erbprinzen zu Reuß und Hans Schulz-Dornburg zur Aufführung kommen.

—Wie die Daily News“ meldet, sind in London unter finanzieller Beihilfe Mussolinis Unternehmungen im Gange, die zur Gründung einer ständigen italienischen Oper in London führen sollen.

— Der Kattowitzer Meisterverein (Prof. Lubrich) brachte im dortigen Theater vor überfülltem Hause mit starkem Erfolge Berlioz' „Fausts Verdammung“ zur Aufführung. Den Instrumentalpart führte das Schlesische Landesorchester aus.

— In Nürnberg fand kürzlich ein Kompositionsabend mit Werken des dort wirkenden Komponisten und Kapellmeisters Erich Rhode, eines Schülers von Draeseke und Thuille, mit außerordentlichem Erfolge unter Leitung des Prof. Peter Gras statt. Weitere Aufführungen fanden in Berlin und München statt.

— Kirchenmusikdirektor R. Wagner brachte mit seinem Chor an der Katharinen-Kirche zu Buchholz i. Erzgeb. Adolf Prümers Oratorium „Das Sakrament des Altars“ zur eindrucksvollen Wiedergabe.

— Rich. Wetz' „Hyperion“ für Bariton, gem. Chor und Orchester kam in Altona unter Felix Woyrsch mit großem Erfolge zur Aufführung. Auch München bringt im Laufe dieses Winters das Werk unter Hausegger, wie auch das eben erschienene Requiem in H-Moll von Wetz in Aachen und Erfurt aufgeführt wird.

— Mojsisovics' Weihnachtskantilene hinterließ bei einer Aufführung Mitte Dezember in Kreuznach (Dirigent: Herbert Schönborn) so tiefen Eindruck, daß sie in einer Christnachtfeier daselbst wiederholt wurde.

— Am 22. November wurde in der deutschböhmischen Stadt Brüx zur Feier des 250. Todestages (29. Oktober 1675) des bedeutenden deutschböhmischen Tondichters Andreas Hammerschmidt eine Gedenktafel an seinem Geburtshause enthüllt. Die Festrede hielt Dr. Theodor Veidl. —ek.

— Die österreichische Innviertler Künstlergilde brachte in ihren Kammermusikabenden (Prix-Quartett) in Ried, Passau und Schardling u. a. Quartette von Josef Reiter und Karl Rausch zur Aufführung.

— In Mannheim wurde ein Kammerchor gegründet, bestehend aus 15 erstklassigen Sängern, der unter Leitung von Kapellmeister Max Sinzheimer steht und in seinem ersten Konzert Hermann Grabners Kammerchöre op. 21 aufführen wird.

— Nach dem Giornale d'Italia wird der Unterrichtsminister in Neapel ein Beethoven-Denkmal einweihen.

— In Konstanz gelangte im 1. Akademiekonzert u. a. ein „Salve regina" von Pergolese in der Bearbeitung des Konzertleiters Musikdirektor K. K. Bienert zur eindrucksvollen Wiedergabe.

— Ein Grabdenkmal für Ferdinand Löwe wurde auf dem Wiener Zentralfriedhof enthüllt.

— In Prag wird an dem Hause, in dem Beethoven einstens wohnte, eine Gedenktafel angebracht.

— Anläßlich des 400jährigen Bestehens der St.Annenkirche in Annaberg, Schl., kam Walter Böhmes „Heilige Stadt" zweimal zur Aufführung. Solisten: Doris Walde und Paul Losse aus Leipzig.

— Weitere Aufführungen von Händelopern. „Rodelinde" in Stettin, Saarbrücken, Freiburg und Bremerhaven; „Julius Cäsar" in Nürnberg, Coblenz, Kaiserslautern und Bern.

— Joh. Ad. Hasses „Solimano", eine seiner bedeutendsten Opern, wird in einer textlich und musikalischen Neubearbeitung von Dr. F. J. Ewens und Franz Rau unter Leitung Raus Mitte März ihre Erstaufführung zu Crefeld erleben.

— Der kürzlich verstorbene amerikanische Musik-Verleger Presser hat sein Vermögen von drei Millionen Dollar für arme Musikstudierende vermacht.

— Im griechischen Theater von Syrakus wird im Frühjahr 1926 eine Stagione antiker Dramen stattfinden, zu der — unter allen rhythmischen Schulen des Kontinents — Schüler der Körperkulturschule Laxenburg b. Wien zur Darstellung der Chöre verpflichtet wurden.

— Webers verschollene „Große Messe" wieder entdeckt. Der Musikhistoriker Dr. Schneider fand bei der Vorbereitung der Salzburger Musikausstellung im erzbischöflichen Archiv ein sehr gut erhaltenes, dem Fürstbischof von Salzburg eigenhändig gewidmetes und vom 3. Mai 1809 datiertes Exemplar einer großen Messe, des bedeutendsten Jugendwerkes C. M. v. Webers, das dieser selbst als verloren bezeichnet hat.

— Die Metropolitan-Oper aus New York beabsichtigt kommenden Mai eine Tournee durch Europa zu machen. U. a. sind Gastspiele in Berlin, Baden-Baden und Salzburg geplant. — In New York selbst werden in diesem Winter insgesamt 250 große Orchesterkonzerte stattfinden.

— An alle Besitzer von Noten-Autographien (nicht Briefen, Schriften, Bildern) C. M. von Webers erläßt die Deutsche Akademie die dringende Bitte, zum Nutzen der unter ihrem Schutze vorbereiteten ersten kritischen Gesamtausgabe der Werke Webers zweckdienliche Mitteilungen an den Leiter der Veröffentlichung, Professor Dr. H. J. Moser, Musikwissenschaftliches Institut der Universität Heidelberg, gelangen zu lassen.

— Helga Petri, die bekannte Dresdener Lautenistin, ersang in ihrem daselbst stattfindenden Liederabend acht Lautenliedern von Paul Kurze einen starken Erfolg.

AN UNSERE LESER!

Das vergangene Jahr hat unsern Leserkreis nicht nur erheblich vergrößert, sondern ihn vor allem auch noch enger zu einer geistigen Interessengemeinschaft zusammengeschlossen, so daß wir trotz erschwerter Wirtschaftslage voll Zuversicht und Kraft in die Zukunft blicken können. Wir bitten aber jeden einzelnen unserer Freunde, nach wie vor für die Z. f. M. zu werben und den Interessenkreis durch Weitergeben einzelner Hefte und Prospekte, die wir jederzeit gerne zur Verfügung stellen, zu erweitern.

Verlag der Z. f. M.

Das nächste Heft erscheint am 17. Februar

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

93. JAHRG. LEIPZIG / FEBRUAR 1926 HEFT 2

Der Palestrinastil im Lichte unserer Zeit

Zur 400. Wiederkehr von Palestrinas Geburtsjahr

Von Dr. Otto Ursprung, München

Die musikalische Welt begeht oder beging in Ehrfurcht die 400. Wiederkehr von Palestrinas Geburtszeit. Ob man nun der von Haberl oder der von Weinmann angestellten Berechnung folgt, die beide von des Meisters Sterbedatum, dem 2. Februar 1594, ausgehen und zu 1525 oder 1526 als Geburtsjahr gelangen (ersterer Autor läßt dabei eine größere Spanne für 1526 offen), — beidemale gruppiert sich die errechnete Zeit um den 2. Februar.

Jubiläumsfeiern haben ihre tiefere Bedeutung nach mehreren Seiten hin; und nicht ihre letzte Bestimmung ist es, den Gesichtskreis zu erweitern und vor Einseitigkeiten zu bewahren. Die engere fachliche Disziplin nimmt solche Gelegenheiten gerne wahr, um die zeitgenössische künstlerische Stellungnahme zu dem gefeierten Manne oder Werk zu untersuchen, die neuesten wissenschaftlichen Forschungsergebnisse über sie in gangbare Scheidemünze umzuprägen und deren Kenntnis zu verbreiten.

Über Palestrina nun, über seine Jugendzeit und die Mittagshöhe seines Schaffens, seinen Charakter, seine künstlerische Psyche, das Wesen seiner Kunst, die Nachwirkung seines Schaffens usw. ist in den letzten paar Jahren eine Fülle neuen Lichtes, über die einzelnen Forschungsgebiete freilich Licht von verschiedener Intensität, ausgegossen worden. Der Forschungsaufgaben sind wahrlich zu viele und Palestrinas Bedeutung ist zu groß, als daß alle Fragen, welche die praktische Musik und die musikwissenschaftliche Forschung an ihm zu erörtern hat, an dieser Stelle auch nur kurz angedeutet werden könnten. Hier seien lediglich einige derselben in ihren allgemeinsten Umrissen skizziert, soweit sie unserer Zeit besonders nahestehen und erfahrungsgemäß dem tiefer dringenden Musiker oder Musikliebhaber ein stärkeres Interesse abringen.

Die Romantik, deren innerstes Wesen „gefühlsbetont" ist, hat hinsichtlich der Aufführungspraxis immer mehr eine durch starken Gefühlsausschlag bestimmte Auffassung in die Werke der Vokalpolyphonie hineingetragen. Ein typisches Beispiel hiefür dürfte Regensburg sein, dessen „Tradition" z. B. durch Witt in metronomischen Bezeichnungen zu Palestrinas Missa Papae Marcelli und Lassos Missa Qual donna niedergelegt ist (Anton Walter, Dr. Witts Zeugnis für Palestrina und Orlando, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1894). Ein stärkstes Ausschwingen und vielleicht die Endstation

solcher Auffassung erlebten wir in der Wiedergabe Palestrinischer Werke durch den unter Raffaele Casimiri stehenden sog. Sixtinischen Chor, der eine musikalische Ausdeutung, getragen von lebhaftesten dramatischen Akzenten, gab. Wie wir aber aus mehreren Gründen wissen, war die alte römische Tradition doch wesentlich anders und befleißigte sich hinsichtlich des Tempos eines mehr im Gleichmaß sich bewegenden und nur leicht abgebeugten Tonflusses, hinsichtlich des Ausdruckes aber der Wahrung eines mehr lyrischen bzw. epischen Grundcharakters. Meistenorts ist man wohl zu dieser Vortragsart zurückgekehrt. Letzten Endes zeigt sich in diesen Wandlungen wieder einmal die überzeitliche Bedeutung der Palestrinischen Kunst: jedes Jahrhundert und jede Kulturepoche sehen andere Seiten an ihr und betonen andere Züge des Gesamtgehaltes; völlig sie auszuschöpfen, wird wohl niemals gelingen.

Neuerdings legt man, wie bei der alten Musik überhaupt so auch bei den Tonschöpfungen der Palestrina-Epoche, besonderen Wert auf eine historisch stilgetreue Aufführungspraxis. Auf diesem Gebiete nun ist eine große Verwirrung eingerissen, die nicht zuletzt durch die Schriften Riemanns verschuldet ist. Ein Genie — und das war Hugo Riemann sonder Zweifel — ist da einem Irrtume zum Opfer gefallen, hat ihn nicht nur mit bestechender Begründung vorgetragen, sondern auch mit genialer Konsequenz durchgeführt. Freilich ist es richtig, daß man zur Zeit Josquins (gest. 1521) die Kirchenmusik instrumental begleitet hat (natürlich mit der Orgel, aber auch mit den damaligen Holz-, Blech- und Saiteninstrumenten) und solches um die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert (aus einem ganz anderen Prinzip heraus) wieder aufgegriffen hat. Hier also und noch mehr in der vorjosquin'schen Zeit liegen die Schwierigkeiten. Aber gerade für Palestrina und die Sixtinische Kapelle, ebenso für Lasso und die Münchener Hofkapelle oder für die Augsburger Domkantorei u. a. m. ist die rein vokale Aufführungspraxis einwandfrei nachgewiesen. Alle Versuche, die Singstimmen mit Instrumenten „akzessorisch" zu verdoppeln und zu verstärken oder die Cantus firmus-Stimme durch Instrumente hervorzuheben, finden in den alten Quellen keine Stütze. Wieder anders gestaltet sich die Frage nach instrumentaler Begleitung bei Werken der Kammermusik und der geistlichen Festmusik; doch sie scheidet bei Palestrina, dem spezifischen Kirchenkomponisten, von Anfang an aus.

Auch in der Tonkunst gehören Wort und Tat zusammen und ergänzen sie sich gegenseitig. Da ist die Frage durchaus nicht müßig: Konnten diese früheren Jahrhunderte und Kulturepochen das Wesen des Palestrinastils gleich gut in Worte fassen, wie sie es in der Aufführung zur Darstellung brachten? Weniger die historische Einreihung in den musikgeschichtlichen Werdegang ist hier gemeint; vielmehr die theoretische Formulierung über Palestrinas Personalstil an sich, die Stilbestimmung desselben kommen hier in Betracht.

Darüber ist nun merkwürdig viel Zeit verflossen, bis man tief genug in die Kunst Palestrinas selber und namentlich auch seiner Umwelt eingedrungen ist, um eine Stilbestimmung geben zu können. So herrlich auch z. B. die Worte sind, in denen Richard Wagner die Palestrinische Kunst preist, enthalten sie doch nur Stimmungsurteile, Gefühlsäußerungen, Darlegungen über die Wirkung derselben. Und so aneifernd und belehrend Witt und die Cäcilianer über Palestrina auch gesprochen haben, eine eigentliche Stilbestimmung ist ihnen nicht zu entnehmen. Billigerweise kann man auch eine solche von diesen Männern und ihrer Zeit noch nicht erwarten. Denn erst die moderne Musikwissenschaft hat umfangreichstes Vergleichsmaterial beigebracht und jenes historische und ästhetische Rüstzeug geschaffen, das gerade an Palestrinischen Kompositionen mit verdoppelter Feinheit eingestellt werden muß.

An Palestrinas Personalstil ist alles so natürlich und allgemeingültig; er bietet so wenig auffallende Eigenheiten oder Willkürlichkeiten; er ist so fest verankert in der Kunst seiner Vormänner und macht so wenig die zeitgenössische Moderne mit. Es ist merkwürdig, wie unmittelbar die Palestrinische Kunst in der Aufführung, im realen Erklingen zum Menschen spricht, anderseits wie kombinierend die Musikwissenschaft vorgehen mußte, um nur einmal einen Zugang für die Stilbestimmung zu erschließen.

Ein erstes ist gerade an der Gegenüberstellung mit Lasso auf Grund der Forschungen Sandbergers (jetzt vereinigt in Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte, I. Band, München 1921) klar geworden: Lasso hat die Musikkultur dreier Nationen in sich aufgenommen; er ist nicht nur höchste Blüte einer eben abschließenden Kunstepoche sondern auch Übergang zum neuen monodischen Zeitalter; er ist der umfassendere Künstler. Palestrina hingegen bewegt sich ganz im Bannkreise einer bereits vor ihm zu italienischem Nationalstil transformierten niederländisch-spanisch-italienischen Kunst, der er nun die letzte Vollendung gibt; er ist nur Abschluß. — Nach der Seite einer an moderner Tonpsychologie und historischer Entwicklung der Satztechnik ausgerichteten Kompositionstechnik wurde die Palestrinische Kunst durch Knud Jeppesen (Der Palestrinastil und die Dissonanz, Leipzig 1925) untersucht und das Ergebnis lautet in klassisch knapper Formulierung: „Der Palestrinastil muß definiert werden als der praktisch gesehene vollkommene Gleichgewichtszustand zwischen den Dimensionen, demzufolge das Ideal des Vertikalen: ‚Vollständiger Dreiklang in möglichst klangschöner Disposition', das Ideal des Horizontalen: ‚Schrittweise diatonische Bewegung' heißt." — Kurt Huber in München sodann, der uns eine ganz moderne allgemeine Ästhetik, Musikästhetik und Tonpsychologie geschenkt hat, gelangt zu einer Bestimmung des Palestrinastils nach den Kategorien des ästhetischen Ausdrucks (in seinem Werk „Ivo de Vento" I, Lindenberg i. Algäu 1918, und „Ivo de Vento im Rahmen der Musikkultur des XVI. Jahrhunderts" II, noch ungedruckt). Die ganze Linie, die von den Niederlanden (speziell Antwerpen) ausgehend in doppelter Führung einmal direkt, und dann auch über Spanien geführt, in Rom mündet und an deren Endpunkt ein spezifisch Palestrinischer Ausdrucksstil sich ergibt, ferner die Gegenkurve, die von Antwerpen über Venedig nach München verläuft und die Lasso'sche „Reservata"-Kunst erzeugt, werden hier sichtbar. Und speziell für Palestrina gilt: Als Lyriker bzw. Epiker geht dieser an die Vertonung der Texte; nicht der Textinhalt im einzelnen, sondern die liturgische Stellung und ihre allgemeine liturgische Stimmung sind für ihn maßgebend; das Prinzip der Versverkettung ist zugunsten reinmusikalischer Formung mit falsibourdonierendem Mittelteil gestaltet. Und wenn Palestrina mit den (in Hubers Vorlesungen über Allgemeine Ästhetik dargelegten) „Typen des musikalischen Schaffens" zusammengebracht wird, ist er als naiver Typus (wie z. B. Mozart) im Gegensatz zum konstruktiven (Beethoven) oder inspiratorischen (Schubert) Typus anzusprechen. Viele Züge der künstlerischen Psyche hat er mit Mozart gemein. Im weiteren Verfolg des lyrischen bzw. epischen Grundzuges an Palestrina wurde noch aufgezeigt, wie sich bei ihm alles zusammendrängt, daß er der unerreichte Messekomponist wird, bei Lasso dagegen, daß er als ebenso unübertroffener Meister der Motette glänzt (Ursprung, Palestrina und Palestrina-Renaissance, in Zeitschr. f. Musikwiss. 1924/25). — Und wieder von einer anderen Seite aus, nämlich im Zusammenhang von humanistischer Geistesströmung und liturgiegeschichtlicher Entwicklung wurde Palestrina gesehen (Ursprung, Restauration und Palestrina-Renaissance usw., Augsburg 1924; ferner die vorgenannte Abhandlung); hier zeigt sich: Durch die „Parallelität des musikalischen

und liturgiegeschichtlichen Entwicklungsabschlusses" gelangt Palestrina zu einer absoluten Geltung als kirchenmusikalisches Stilideal. — Diese Arbeiten stammen aus der Münchener und Wiener musikwissenschaftlichen Schule. In der Palestrinaforschung, aber auch in der Palestrinapflege seit fast 250 Jahren hat Deutschland an dem Meister von Präneste eine besondere Mission erfüllt.

Immer schon wurde neben der eigentlich kirchlichen auch die ethische Bedeutung der Palestrinischen Kunst hochgehalten; sie schwebt auch über all diesen theoretischen Formulierungen zur Stilbestimmung. Die Kunst Palestrinas stellt eine geistige Einheit dar, die in solcher Konzentration nur möglich war durch vollkommene Verschmelzung von Tradition, Charakter und Können. Sie ist überzeitlich und überweltlich, erhebt sich in reifster Abklärung über das Getriebe der Menschen, ragt in die Ewigkeit hinein. Sie führt zusammen und bindet alle, die da Gott suchen und die ihn besitzen.

Wie einige große Eingebungen in berühmten Liedmelodien zustande gekommen sind

Zur Beleuchtung künstlerischen Liedschaffens

Von Dr. Alfred Heuß

II.
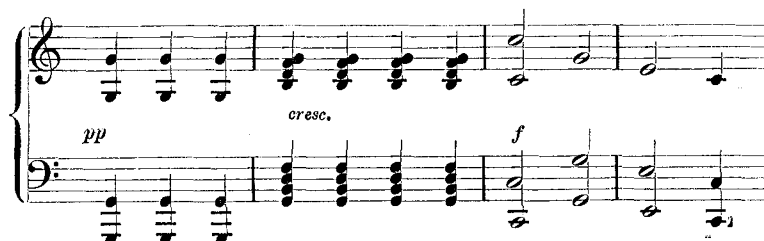
Wir gelangen zum dritten der hier zu behandelnden Beispiele, zu Beethovens erhabenstem wie auch berühmtestem Lied „Die Himmel rühmen die Ehre Gottes", jenem Vokalstück, das vielleicht wie kein zweites in unzähligen Bearbeitungen erschienen ist, so daß viele kaum mehr wissen, daß das Original ein einstimmiges Lied mit Klavierbegleitung ist und zu dem Zyklus der „Sechs Lieder von Gellert" (op. 48) gehört. Man muß auch Gellerts Gedicht „Die Ehre Gottes aus der Natur" vor sich liegen haben, um überhaupt ersehen zu können, in welcher Weise Beethoven vorging, wie immer nur wieder gesagt werden kann, daß, wer überhaupt Liedstudien treiben will, sich gerade auch von der formellen Gestaltung der Dichtung ein klares Bild verschaffen muß. Denn ziemlich häufig ist diese aus der Komposition, d. h. der Form, die der Komponist dem Gedicht gegeben hat, nicht zu erkennen, so daß im Dunkeln tappt, wer sich mit der Musik gerade im Sinne ihrer Entstehung beschäftigt. So auch hier. Wer Gellerts Gedicht nur aus Beethovens musikalischer Fassung kennt, müßte annehmen, daß es sich um eine Strophe von acht Zeilen handelt, da er in der Komposition einem einheitlichen Ganzen gegenübersteht. Dem ist aber nicht so. Vielmehr sind es bei Gellert zwei resp. sechs Strophen und es ist Beethoven, der die zwei ersten Strophen — die weiteren kommen für sein Lied überhaupt nicht in Betracht — in eine einzige zusammengezogen hat. Diese zwei Strophen Gellerts müssen wir auch vor uns legen, um an unsere Untersuchung herantreten zu können:

Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre,
Ihr Schall pflanzt seinen Namen fort.
Ihn rühmen der Erdkreis, ihn preisen die Meere;
Vernimm, o Mensch, ihr göttlich Wort!

Wer trägt der Himmel unzählige Sterne?
Wer führt die Sonn' aus ihrem Zelt?
Sie kommt und leuchtet und lacht uns von ferne,
Und läuft den Weg, gleich als ein Held.

Diese beiden Strophen hat nun Beethoven in eine verschmolzen, was im besonderen noch daraus deutlich wird, daß er den zwei ersten und zwei letzten Versen seiner achtzeiligen Strophe die gleiche Melodie gibt, einzig den Schluß des letzten Melodieverses etwas ändert und zugleich einen neuen Schluß mit Wiederholung des letzten Verses schreibt. Trotzdem, die bekannteste Liedform (ABA) ist ohne weiteres zu erkennen.

Die Frage heißt nun für uns, wie Beethoven zu seiner gewaltigen Anfangsmelodie gekommen ist, einer seiner lapidaren Akkordmelodien, die für die Ewigkeit geschaffen erscheinen und ohne weiteres den Begriff des Erhabenen in uns erwecken. Der Mittelteil des Liedes tritt in melodischer Beziehung zurück, d. h. die in andächtigem Schauern gehaltene Melodie wirkt durch die wunderbare Kraft der Harmonik, die in diesem erhabenen Hymnus eine Rolle spielt, wie wir sie kaum in einem zweiten früheren Lied treffen. Doch kommt für unsere Untersuchung die Harmonik nur indirekt in Betracht, insofern nämlich, als im fertigen Lied der zweite Vortrag der Akkordmelodie auf die Worte „sie kommt und leuchtet" förmlich aus den Harmonien, vor allem denen des mit Crescendo gegebenen Dominant-Akkordes:



herausgeboren scheint und ein „Sonnenaufgang" erzielt wird, der immer wieder von Neuem packt und ergreift. Da aber diese, die Anfangsmelodie, hier zum zweiten Male auftritt, so sagt uns das fertige Lied nichts Bestimmtes hinsichtlich ihrer eventuellen Entstehung aus dem Schoße der Harmonie aus, vielmehr könnten wir die Wiederkehr der Anfangsmelodie auch so erklären, daß diese, die Wiederkehr, allerdings durch die Harmonien aufs Großartigste vorbereitet wird, die Melodie aber demnach auf die Anfangsworte: Die Himmel rühmen etc. entstanden sei. Wir müssen also denn doch wohl noch einen anderen Weg einschlagen, um zu einem sicheren Resultat zu gelangen.

Vorbereitend sei indessen bemerkt, daß Beethoven vielfach auf eine ganz besondere Art zu seinen Liederfindungen gelangte. Er dürfte kaum einmal oder doch höchst selten ohne weiteres eine Melodie als Ganzes erfunden, d. h. ohne weitere Unterbrechung eine vollständige Melodie hingeschrieben haben. Trotzdem war seine Erfindung kaum weniger spontan als die eines ausgesprochenen Liedkomponisten, nur in einer ganz anderen, weit schwerfälligeren und, im Hinblick auf das fertig zu stellende Lied, überaus mühsamen Art organisiert. Mitten in der Lektüre, besser der Aufnahme eines Gedichts, fiel Beethoven zu irgendeinem Vers eine Melodie, ein Melodiestückchen ein, das er etwa sofort zu Papier brachte. Es ist dies, im Prinzip, durchaus nichts anderes als wenn einem aufs Ganze gehenden Strophenkomponisten plötzlich, bei dieser oder jener Strophe, sich die Melodie in den Sinn legt, ihm das „erlösende Wort" kommt. Nur war Beethoven nicht in der glücklichen Lage, sofort auf eine fertige geschlossene Melodie zurückblicken zu können, sondern nur auf einen oder einige Melodiefetzen und die schwere, für ihn etwa sogar nicht zu bewältigende Aufgabe bestand nun darin, diese einzelnen Stücke, und zwar natürlich immer mit stärkstem seelischen Antrieb, zu vervollständigen. Ich will mich kurz

ausdrücken und sage: Die Liedmelodien Beethovens entstanden auf Grund zahlreichster Skizzen etwa so schwer wie seine Instrumentalwerke, und zwar insofern noch schwerer, als er, den Forderungen echter Liedkomposition aufs strengste nachkommend und deshalb auch als Liedkomponist seine volle Stellung einnehmend, sich als Lied- und überhaupt als Vokalkomponist nicht mit der Freiheit des Instrumentalkomponisten bewegen konnte, sondern auch mit dem für ihn widerspenstigen Wort sich auseinandersetzen mußte; an dessen Bewältigung er aber, nochmals gesagt, die gleichen Ansprüche stellte wie nur je ein ausgesprochener Liedkomponist. Man merkt auch seinen Liedern die Mühe, die sie gekostet, nicht im mindesten an; sondern wie in einem Zuge scheinen sie hingeschrieben. Halten wir also fest, daß Beethoven auch beim Lied die Eingebungen ganz plötzlich und ungewollt kamen, nur daß dies vielfach inmitten eines Gedichtes, das er in sich aufnahm, der Fall war.

Die erste und die siebente Verszeile der zu einer Strophe zusammengefaßten zwei Strophen stimmen also in der Melodie miteinander überein, sodaß wir sie mit beiden Texten notieren können:

Die Him - mel rüh - men des E - wi - gen Eh - re

sf p

Sie kömmt und leuch - tet und lacht uns von fer - ne

Man sieht ohne weiteres, daß dieser viertaktige Halbsatz aus zwei sehr verschiedenen Teilen besteht: Einem gewaltigen, aus Akkordtönen bestehenden Unisono-Anfang folgt, getrennt durch einen Dezimensprung, eine diatonische, akkordisch begleitete und nach piano verlaufende Fortsetzung. Man könnte, wie so oft bei Beethoven und überhaupt den Wiener Klassikern, sich den Klaviersatz instrumentiert denken und gäbe hier den Anfang Blechbläsern, die Fortsetzung aber weichen Holzbläsern. Für uns ist indessen lediglich wichtig, daß dieser, schon in der reinen Melodie begründete Gegensatz im Sinne der Entstehung seine inneren Gründe haben, also auf einen Text hinweisen muß, der irgendwie derartige Gegensätze ohne weiteres nahelegt. Und da sehen wir wohl ohne weiteres, daß dies bei dem ersten Vers nicht der Fall ist; denn seine Worte bilden ein einheitliches und zusammenhängendes Ganzes, in Noten und mit Verwendung der Beethovenschen Melodie etwa folgendermaßen:

Die Him - mel rüh - men des E - wi - gen Eh - re

Hier ginge, den Worten entsprechend, die Melodie ineinander, während bei Beethoven die beiden Teile voneinander abgehoben sind. Wir werden aber bald sehen, daß dies nicht die einzigen Kriterien sind. Einen ohne weiteres in die Augen fallenden Grund, warum die Himmel unisono, also gewaltig, Gott aber in Harmonien, also schwächer und zugleich wärmer gegeben werden, wird man aber wohl kaum finden.

Hingegen der Sonnenvers! Majestätisch tritt, als größtes Ereignis für den Menschen, die Sonne hervor, unisono, als etwas Einziges: So „kommt" sie mit unteilbarer Kraft und „leuchtet" über die ganze Erde in gewaltigem Akkordumfang, eine Eingebung von einer Größe und einer Plastik, die des größten Naturanbeters unter den Musikern wirklich würdig ist. Je elementarer man diese große Eingebung zu verstehen vermag, um so eher begreift man auch die wunderstarke Art, mit der Beethoven — in der weiteren Ausarbeitung des Liedes — diese Melodie aus dem Schoß der Harmonik gleichsam nochmals entstehen läßt: zur melodischen Eingebung gesellt sich auch noch ein harmonisches Erlebnis.

Es wird uns nun, durch Ergreifung der richtigen Worte, auch noch weiteres klar, die Worte „und lacht uns von ferne". Einem Beethoven, der bei Ausarbeitung eines Vokalstücks jedes bedeutsame Wort erneut auf die Goldwage legte, brachten diese Worte eine wesentliche Erweiterung der ersten Sonnenworte: Zum majestätischen Erscheinen und gewaltigen Leuchten der Sonne gesellt sich nun noch ein Moment metaphysischer Art, verbunden mit dem der Wärme, sofern das Wort „lacht" der poetische Ausdruck für „wärmt" sein kann. Als Ganzes liegt aber in den Worten „lacht uns ferne" insofern Metaphysisches, als die Sonne bei aller Ferne in unmittelbaren und freundlichen Zusammenhang mit dem Menschen gebracht wird und dieser sich als einen, wenn auch noch so winzigen Teil des Weltalls betrachten darf. Und so kleidet Beethoven die diatonische, im Gegensatz zur weiteren Akkordmelodie sich ineinanderschließende Melodie in warme Harmonie, ein ebenso einfaches wie tiefsinniges Mittel. Verliefe auch die zweite Melodiehälfte in starkem und unpersönlichem Unisono, so wäre, könnten wir sagen, die Sonne nur ein gewaltiger Leuchtkörper; sie ist uns aber noch weit mehr, sie lacht, sie grüßt, sie wärmt uns, physisch und metaphysisch. So verstehen wir nun auch wohl die Trennung der beiden Satzhälften.

Beethoven ist aber in der Verdeutlichung der Worte noch weiter gegangen; durch Nachlassen der Tonstärke sowie durch Anbringung von Fermaten auf „ferne" erzielt er auf einfachste Weise eine stärkste Fernwirkung, die leider selten genügend herausgearbeitet wird, aus keinem anderen Grunde, als weil man diese Mittel auch für die Worte des ersten Verses „des Ewigen Ehre" angewendet findet, wo sie keinen unmittelbaren Sinn ergeben. Wer denn auch hierüber Bescheid weiß, wird den Vortrag der beiden Stellen recht verschieden gestalten, nämlich sowohl das Diminuendo wie die Fermaten beim ersten Vortrag nur andeutungsweise zum Ausdruck bringen. Um so nachdrücklicher aber beim zweiten Mal.

Wie wir sahen, führen sich die hier behandelten, großen musikalischen Eingebungen auf das Ergreifen bestimmter Worte mitten im Zusammenhang eines Gedichtes zurück, wobei nicht nochmals zur Sprache gebracht zu werden braucht, daß die Seele des Produzierenden vom Gesamtgehalt desselben erfüllt war. Das Wort, das bestimmte Wort ist es, das, wenn alles Sonstige vorhanden und bereitet ist, das Große und Entscheidende herbeiführte das Wort in seiner tiefsten Bedeutung, die es gerade für die betreffende, außerordentliche Persönlichkeit hat. Von entscheidender Wichtigkeit ist nun aber, daß die zugleich kunstschöpferische Seele, um zu einer besonderen, einer inkommensurabeln Höchstleistung zu gelangen, die Freiheit haben muß, jene Worte zum kunstschöpferischen Anstoß nehmen zu können, die auf sie den stärksten Eindruck gemacht haben und am tiefsten in sie eingeflossen sind, was nun vielfach, wenn nicht meistens, sich in einem sofortigen Sicheinstellen der Melodie kundgibt. Ich sage, die Seele will und muß Freiheit haben, es dürfen ihr, wie man so mißverständlich und unkünstlerisch annahm, nicht die Worte der ersten Strophe als ein Entweder-Oder aufgezwungen

werden. Kein Künstler, auch der größte nicht, ist in dem Sinne Herr seiner seelischen Kräfte, daß er zu ihnen sagen kann: Greife hier, bei diesem Bestimmten, zu. Sondern die Seele hackt aus eigener Machtvollkommenheit ein, sie hat ihre eigenen, zum voraus völlig unerkennbaren Gesetze, die zugleich diejenigen sind, die der innersten, intelligiblen Persönlichkeit zugrunde liegen. Und da gilt es denn, dieser auch künstlerisch die Freiheit zu geben, der sie bedarf, um ihrem eigensten Wesen entsprechend wirksam sein zu können.

Neue Lortzing-Briefe

Zum 75. Todestage mitgeteilt von Georg Richard Kruse, Berlin

Leipzig, den 31. May 1834.

Mein lieber alter Freund und Bruder!

Dein lieber Brief (welcher mich eigentlich beschämte, da es meine verfluchte Schuldigkeit war, Dir zuerst zu schreiben) würde von mir früher beantwortet seyn, wenn nicht die Veränderung meiner Wohnung meine Zeit etwas in Anspruch genommen hätte, auch läßt unser Direktor (selbst in der Charwoche) es nicht an Proben fehlen. Zur Sache also: Dein Brief an Sekretair Lorenz ist besorgt. Den Lumpaci kannst Du leichter durch Adalbert Prix in Wien erhalten, als durch die Redaktion der Theaterchronik, die überhaupt nicht lange mehr leben wird, da Hr. v. Alvensleben (Ursachen halber in Nürnberg privatisirend) die Geschichte so verschuldet hat, daß der gute Lorenz (der das Mehrste zu fordern hat) nicht weiß, wie er sich durchwinden soll. Unter den Creditoren befindet sich auch meine Wenigkeit, wird indessen nichts zu hoffen seyn. — Wieder auf den Lumpaci zu kommen: Ringelhardt hat dafür fünf und zwanzig Thaler gegeben. Er hat hier schon rasendes Geld eingetragen, denn — er kostet nichts in die Scene zu setzen. Ich rathe Dir sehr dazu. Das Personale ist freilich sehr groß, indessen läßt sich das einrichten. Wenn nur die Hauptparthien gut sind. Der Schuster (hier durch Berthold ausgezeichnet besetzt) wäre eine gute Rolle für Franz, wenn er nicht singen müßte ebenso der Schneider. Der Tischler ist weniger bedeutend: Localisirt ist bei uns nur der Schneider welcher berlinisch spricht welches auch sehr zweckmäßig. Berthold und ich sprechen, wie uns der Schnabel gewachsen. Meine Rolle (welche für Carl in Wien geschrieben) habe ich durch einige Liederchen ausgeputzt und stehn Dir solche (versteht sich gratis) zu Diensten.

Den Schluß bildet bei uns ein charakteristischer Tanz von Schneidern, Schustern und Tischlern durch sechzehn Kinder ausgeführt, welche alle komisch und jeder Theil seiner Profeßion gemäß gekleidet sind. In der Ostermesse macht es gewiß noch viel Geld. Es haben übrigens schon viele Theater hieher um das Arrangement geschrieben. In Hamburg hat es auch sehr gefallen. Außerdem wüßte ich Dir nicht viel Neues zu rekommandiren. Die neuen Opern sind mehr oder weniger ohne besondern Beifall gegeben worden. Anrathen würde ich Dir die Montechi's und Capuletti's von Bellini welche hier furore machte, eine liebliche wenngleich nicht originelle Modemusik, gut zu besetzen, zwei brillante Soprane (einer in Hosen), ein Tenor und zwei unbedeutende Bäße und leichte Chöre; aber ein bischen Pomp; hier ist die Oper brillant. Adlers Horst ist auch eine nette Oper, allerliebste Musik, ein bischen viel, der dritte Akt bedeutend langweilig, macht sich aber doch im Ganzen gut; nur erfordert die Oper schöne Dekorationen. Unter Lustspielen würde ich Dir: „nach Sonnenuntergang" anemphelen, ein allerliebstes Lustspiel der neueren Zeit von Lotz übersetzt und zwar sehr gut. Interessante Situationen, fließende Sprache, und treffende Witze. Gefiel hier sehr und wird oft gegeben werden. — König und Freiknecht oder Hinko von Mad. Birchpfeiffer wäre ein guter Ritterreißer für Osnabrück und Münster und fände der jugendliche Grenberg ein weites Brüllfeld wenn er den König Wenzel darstellte. — Vor 14 Tagen entzückte uns die Schröder-Devrient. Das Weib ist groß — ihr Fidelio unerreichbar — selbst die Grapow spielt ihn nicht beßer aber sie singt

ihn schlechter als die Schröder. Was machen Deine guten Leute alle. Die Geschichte mit der Rezension ist ja recht wacker. Ich darf gestehen, daß ich Fries nie einer solchen Bosheit und Schellhorn nie einer Niederträchtigkeit fähig gehalten hätte, sich zu dergleichen brauchen zu lassen. Pfuy Teufel! Der Letztere dünkt mir noch verächtlicher als der Erste. Ich möchte wohl zuweilen ein Mäuschen seyn, wie sich die beiden Bassisten vertragen. O du armer Pichler, was wirst Du ausstehen müssen. Deinem Franz meinen herzlichen Gruß und Glückwunsch zu seiner neuen Aussicht, wenn sie ihm natürlich convenable erscheint. — Wenn ich erst ein gewisses Heimweh welches mich noch immer nach Detmold zieht, besiegt haben werde, so darf ich sehr zufrieden sein. Ich besitze die Liebe des Publikums in hohem Grade und habe außer dem Theater leider nur zu viel Bekanntschaften, indem die Sauferei hier beinahe zu arg ist. Ich bin hier beliebt, Musiker etc. ergo wird man gesucht. Die Geselligkeit ist hier freilich etwas mehr zu Hause als in dem guten Detmold, dennoch kann ich die Lippischen Berge nicht vergessen. Meine Familie ist wohl und munter. Zugleich freut es mich, daß mein guter Elzner neulich ein Roß bestiegen, welches er bändigen kann. Von der Herziger habe ich noch keine Nachricht erhalten. Sollte sie nicht reüßirt haben? — Grüße Deine liebe Familie, Gastw. Meyer' Valentini etc. vielmals von mir, Sürssen und Elzner nicht zu vergessen und sage Letzterem, ich würde dieser Tage an ihn schreiben, ich bin sehr in seiner Schuld.

Nun leb wohl mein lieber guter Freund und erfreue mich bald mit einer neuen Anfrage, mit wahrem Vergnügen wird sie beantworten Dein

Freund und Bruder

Grüße an Marpurgs und Spengler. Lortzing

Sr. Wohlgeboren
Herrn August Pichler
Direktor des Hoftheaters
in Lippe-Detmold.
franco.

August Pichler, an den dieser Brief gerichtet ist, war 1771 zu Hernals bei Wien geboren. Ursprünglich Buchdrucker, kam er durch Kotzebue zum Theater und wirkte als Schauspieler auch unter Schikaneders Direktion in Wien. In Bamberg wurde er 1803 Leiter der dortigen Bühne, und über Karlsruhe, Kassel, Oldenburg, Hannover, Bremen kam er nach Detmold, wo er 1825 das neu errichtete Hoftheater eröffnete, das mit Osnabrück, Münster und Pyrmont (wo er schon 1820 selbst ein Theater hatte erbauen lassen) verbunden war. Bei ihm waren Lortzing mit seiner Frau, Rosine Regine Ahles, von 1826—33 als Darsteller engagiert, nachdem sie vorher in Köln und Aachen bei Direktor Friedr. Sebald Ringelhardt (1785—1855) tätig gewesen, zu dem sie dann 1833, als er die Direktion des Leipziger Theaters übernommen hatte, zurückkehrten, wo sie wieder mit Lortzings Eltern vereinigt waren. Pichler starb, nachdem er mit 77 Jahren pensioniert worden war, 1856 in Berlin. Das vertrauliche Du zwischen dem jungen Lortzing und seinem so viel älteren Direktor wird sich aus gemeinsamer Zugehörigkeit zur Osnabrücker Loge erklären.

Franz, Pichlers ältester Sohn (1804—73), war der erste Darsteller des Leporello in Grabbes „Don Juan und Faust" bei der Uraufführung in Detmold 1829 mit Lortzing als Don Juan, der auch die Musik zu dem Drama komponiert hatte, die ungedruckt blieb, aber in neuerer Zeit wieder aufgeführt wurde.

Nestroy, Johann, dessen klassische Posse „Lumpacivagabundus" den Hauptinhalt des Schreibens bildet, war 1801 als Sohn eines Advokaten in Wien geboren und studierte ebenfalls die Rechte, begann aber schon 1822 seine Bühnenlaufbahn als Sarastro am Hofoperntheater. Bald ging er zum Schauspiel über und 1827 wurde zum erstenmal ein Stück von ihm aufgeführt. Mit dem „Lumpaci", der am 10. April 1833 im Theater an der Wien die Uraufführung erlebte und worin er selbst den Schuster Knieriem spielte, errang er den ersten großen und bleibenden Erfolg als Autor. Am 25. Mai 1862 erlag er in Graz einem Schlaganfall. Von den „Liederchen", mit denen Lortzing seine Rolle des Tischler Leim im Lumpaci „ausputzte", ist eines gedruckt worden: „Süße Erinnerung", worin er seiner geliebten Meisterstochter gedenkt. Es schließt mit einem Jodler, in dem Lortzing, wie auch in anderen Theatergesängen, seine Kehlfertigkeit und die Beherrschung der Fistelstimme zeigen konnte. Auch zu anderen Nestroyschen Possen hat Lortzing Einlagen geschrieben: Lieder zum „Talisman", „Zu ebner Erde und im ersten Stock", ein großes Quodlibet zu „Einen Jux will er sich machen", das in viele Partituren übergegangen ist, ohne daß sein Name genannt wurde.

Carl (Bernbrunn), 1787 zu Krakau geboren, wurde im Feldzug von 1809 als Kriegsgefangener nach Mantua gebracht, wo er mit Andreas Hofer dieselbe Zelle teilte. Wieder frei, ging er zur Bühne und wurde eine Berühmtheit als „Parapluiemacher Staberl". 1826 übernahm er die Direktion des Theaters an der Wien, 1838 auch die des Leopoldstädter Theaters, das er 1847 niederreißen und neu erbaut als das noch heut bestehende „Carl-Theater" wieder eröffnete. Nach seinem Tode, 1854, wurde Nestroy, sein bisheriges Mitglied, sein Nachfolger als Direktor.

Alvensleben, Louis v., geboren 1800 zu Berlin, war Schriftsteller und Herausgeber der Allgemeinen Theater-Chronik, der damals verbreitetsten Theaterzeitung, zugleich Organ des Theatergeschäfts-Büros, † 1868 in Wien.

Berthold, Gotthold Leberecht (1796—1851), der erste van Bett, und Schöpfer der meisten Baßbuffopartien in Lortzings Opern in Leipzig.

Bellinis „Romeo und Julia", am 11. März 1830 in Venedig zuerst gegeben, verbreitete sich über alle deutschen Bühnen. Die Partie des Romeo war eine Glanz- und Gastrolle der Schröder-Devrient.

Adlers Horst, Oper von Franz Gläser (1798—1861), damals Kapellmeister am Königstädter Theater in Berlin. Text von dem schlesischen Dichter Karl v. Holtei (1798—1880).

Birch-Pfeiffer, Charlotte (1800—1868), Schauspielerin, Direktorin und Schriftstellerin, deren Stücke damals auf allen Bühnen heimisch waren. „Hinko", nach dem Roman von Ludwig Storch, war eine ihrer ersten erfolgreichen Arbeiten.

Fries, Leonhard, Bassist, der erste „Ali Pascha" in Lortzings Oper (1828); wie sein Bruder in München zugleich auch Maler und Kostümzeichner.

Schellhorn, Elzner, Spengler und Frau, die Herzinger, Marpurg (Kapellmeister), seine Frau und Tochter, Sängerinnen: ehemalige Detmolder Kollegen.

Valentini, Beamter, auch Dichter und Rezensent; der dicke Meyer, der Wirt der Detmolder Künstlerkneipe.

Sr. Wohlgeboren Dr. Hellrung Herausgeber des Journal's „Der deutsche Waidmann" in Duderstadt, abzugeben in der Helwing'schen Hofbuchhandlung in Hannover.

Geehrter Herr!

Für den Augenblick bin ich zwar mit Operntexten versehen, man lernt jedoch gern interessantes Neues kennen und wird es mir also sehr angenehm sein, wenn Herr v. Damm mir seine Arbeit, sobald sie beendet, zukommen lassen will. Ich lese viel dergleichen, habe aber leider noch wenig Gebrauch von den mir eingesandten Dichtungen machen können, weil die Herren mehrentheils — wenn sie auch in Bezug auf Poesie Erfreuliches leisteten — im Allgemeinen aber doch die Bühne zu wenig verstehen und Letzteres ist eine große Hauptsache, darum kann ich auch über die Ihrem werthen Schreiben beigefügten Anfangs-Scenen noch nicht urtheilen, ich muß erst das Ganze kennen lernen.

Mit der Versicherung, daß es mir angenehm war, wieder von Ihnen zu hören grüßt mit aller Achtung Ihr ganz ergebener

Albert Lortzing

Leipzig den 5ten Dezbr. 1844. Kapellmeister am L. Stadttheater.

Da ich mit der Regie des Theaters nichts mehr zu thun habe, vielmehr ganz ab und vor die Bühne getreten bin, dürfte meine Fürsprache in Bezug mir genannten Lustspiels nichts nützen. Es ist Ihnen indessen unbenommen, das Stück bei der hiesigen Direktion einzureichen.

Sr. Wohlgeboren Herrn Beer, Sänger am Stadttheater zu Frankfurt a. M.

Geehrter Herr!

Ich muß unendlich bedauern trotz der Emphelung meines Freundes Reger Ihrem Wunsche nicht willfahren zu können, da Ihr Fach bei hiesiger Bühne augenblicklich vollzählig besetzt ist. Ich werde jedoch vorkommenden Falles mich Ihres schätzbaren Anerbietens erinnern und gebe demnach die Hoffnung nicht auf, Ihr schönes Talent in Zukunft kennen zu lernen.

Mit Hochachtung ergebenst

Leipzig den 7ten Jan. 1845. Albert Lortzing.

Adressat ist Heinrich Behr, geb. 1821 zu Rostock, namhafter Bassist, kam später ans Leipziger Theater und sang dort bei den Uraufführungen von Lortzings letzten Opern „Zum Großadmiral" (1847) den Gastwirt Movbrai und „Rolands Knappen" (1849) den König Garsias. Später führte er die Direktion verschiedener Stadttheater, zuletzt des Kölner, und starb in Leipzig 1897.

Sr. Wohlgeboren Herrn Alexander Döbbelin, Theater-Unternehmer in Schönebeck bei Magdeburg.

Wien den 1ten September 48.

Geehrter Herr!

Ihrer werthen Zuschrift zufolge will ich Ihnen Partitur und Buch einer jeden der beiden gewünschten Opern zum Preise (den geringsten) von „dreissig Thalern pr. cour. überlassen, das ist: sechzig Thaler für beide Opern, wo ich jedoch die Bedingung hinzufügen muß, daß ich die Hälfte der genannten Summe praenumerando beanspruche und der andern Hälfte bis Ende November d. J. gewärtig sein müßte. Die Zumuthung der Vorausbezahlung dürfte Sie vielleicht kränken, hätten Sie indessen meine Erfahrungen gemacht, Sie würden meine Vorsichtsmaßregel nur billigen. Welcher Provinz-Theater-Unternehmer und wenn er es noch so redlich meint, kann bei jetzigen Zeiten gewissenhaft seinen Verpflichtungen nachkommen! Durch obige Vorsichtsmaßregel bin ich wenigstens für die Kopiaturkosten gedeckt.

Wenn Ihnen meine Proposition convenirt, so können Sie die Opern umgehend in Empfang nehmen und würde ich mir die Zahlung in pr. Kassen-Scheinen erbitten.

Ich hoffe, daß Sie mir meine Aufrichtigkeit nicht verübeln werden und nenne mich

hochachtungsvoll u. ergebenst

Albert Lortzing.

In den zehn Jahren, die zwischen dem ersten und zweiten Briefe liegen, hatte sich Lortzings Herzenswunsch erfüllt. Schon lange fühlte er einen Widerwillen gegen das „Komödiespielen"; er wollte ganz Musiker sein und als Kapellmeister wirken, was sein Direktor hartnäckig ablehnte, wenn Freunde ihm den Wunsch nahelegten. Er sagte: „Ach was, Lortzing ist ein guter Schauspieler, dabei kann er seine lustigen Opern komponieren; wer weiß, ob er ein guter Kapellmeister wird." Erst als Ringelhardt von der Direktion zurücktrat und Dr. Schmidt sein Nachfolger wurde, erhielt Lortzing die Dirigentenstelle zu seiner großen Befriedigung. Leider nicht zu seinem Glück. Zum erstenmal in seinem Leben erhielt er die Kündigung nach Ablauf eines Jahres, und bei den damaligen Honorarverhältnissen, wo noch keine Tantiemen gezahlt wurden, sondern die Theater eine Oper zu oft lächerlich niedrigem Preise ein für allemal erwarben spielte der Wegfall regelmäßiger Gage eine bedeutende Rolle. Nach einem gehaltlosen Jahr, trug ihm 1846 der Erfolg des „Waffenschmied" die auch nur kärglich bezahlte Kapellmeisterstelle am Theater an der Wien ein. Aus dieser Zeit stammt der letzte Brief, der wie alle Lortzings verbindliches Wesen und seine Menschenfreundlichkeit kennzeichnet. Wie er seiner so selbstverständlichen geschäftlichen Maßnahme jede verletzende Spitze zu nehmen sich bemüht, die säumigen Zahler selbst entschuldigt, spricht für seine allezeit bewährte Herzensgüte. Dabei muß man bedenken, daß von den 30 Talern, die er für eine Oper verlangt, kaum die Hälfte für ihn blieb, da die Abschrift der Partitur gewöhnlich 15—18 Taler ihn selbst kostete. (Das Geschäft scheint trotz allem nicht zustande gekommen zu sein, wenigstens ist es im Cassabuch nicht verzeichnet.) Aber man erkennt daneben auch aus der Art wie er die Zahlung zu erleichtern sucht, wie er auf das Geld wartet, wie unerfreulich seine Lage ist. Am 13. März 1848 schon waren die Sturmglocken zum Straßenkampf in Wien erklungen, und am 18. ging die Posse „Vier Wochen in Ischl" mit Musik von Lortzing zum erstenmal in Szene (als „letztes Stück unter den Fesseln der Zensur", wie ein Musiker auf seine Stimme schrieb). Die Oper wurde aufgelöst, und am 1. September, als er diesen Brief schrieb, war Lortzing wieder „ein freier Mann", d. h. ohne Stellung. Seine neue, an die Zeitereignisse anknüpfende romantische Oper „Regina" fand nirgends Annahme, und die Mitte März vollendete letzte Märchenoper „Rolands Knappen" hatte in Wien ebensowenig Aussicht. Da wandte er sich an den neuen Direktor des Leipziger Theaters, Wirsing, der ihn auch zur Einstudierung und Leitung der „Rolands Knappen" einlud und nach dem freundlichen Erfolge der Oper wieder als Kapellmeister engagierte. Aber kaum wieder eingerichtet im neuen Heim, gestalteten sich die Verhältnisse anders als erwartet: anstatt der Nachfolger von Julius Rietz zu werden, sollte Lortzing — da Rietz in Leipzig blieb — neben ihm amtieren. Er glaubte von allen Seiten eine feindselige Haltung gegen sich wahrzunehmen, und in seiner Künstlerehre sich verletzt fühlend, forderte er seine Entlassung. Um die durch den Tod Otto Nicolais in Berlin

und durch Wagners und Roeckels Entfernung in Dresden freigewordenen Stellen bewarb sich Lortzing vergebens, und so mußte er der Not gehorchend wieder als Schauspieler gastierend die Bühne betreten. Endlich bot sich ihm das bescheidene Kapellmeisteramt am neuen Friedrich-Wilhelmstädtischen (jetzt Deutschen) Theater in Berlin, das am 17. Mai 1850 mit seiner Fest-Ouvertüre eröffnet wurde. Aber der Plan, die Spieloper zu pflegen, kam nicht zur Ausführung, und damit mußte Lortzing mit Recht fürchten, wieder seine Stellung zu verlieren. Durch Sorgen und Not innerlich gebrochen, erlag er am 21. Januar 1851 einem Schlaganfall. Die Kunde von dem freundlichen Erfolge von der am Vorabend stattgehabten Uraufführung der „Opernprobe" in Frankfurt a. M. erreichte ihn nicht mehr.

Paul Bekkers „Wagner: Das Leben im Werke"

(Schluß)

Von Albert Wellek, Prag

Dieses Mißverständnis von Mittel und Zweck beruht letztlich auf einer ursächlichen Denkweise im Sinne von sukzedaner Kausalität. Am deutlichsten zeigt sich dies bei der Annahme, daß das Leben bei Wagner die Wirkung des „Kunstwillens" sei; wobei nur, wie bei allem ursächlichen Denken, die fatale Frage nach der Ursache der Ursache bleibt: woher nämlich dieser Kunstwille rühre. Die ursächliche Fragestellung führt eben deshalb nie zu wahren Antworten, sondern nur zu einem Aufschub der Antwort. Auf diese Art meint Bekker z. B., das Theater sei für Wagner „letztes Ziel der Revolution" (248). Dies heißt die revolutionäre Gesinnung als Folge der theatralischen Neigung oder Veranlagung Wagners setzen. Indessen könnte diese alles eher zur Folge haben als revolutionäre Gesinnung, wenn dieses Revolutionäre nicht schon in ihr selbst gelegen wäre. Die umstürzlerische Gesinnung jener Zeit ist nicht von der theatralischen Neigung verursacht oder hervorgebracht, sondern mit ihr zugleich notwendig gegeben: zwischen beiden besteht funktionelle Wechselbedingtheit, simultane, nicht sukzedane Kausalität. Bekker aber setzt hier das Theater allgemein vor dem Leben und nicht zugleich mit dem Leben, und ebenso vor der Kunst: so erscheint ihm das Leben bei Wagner als Folge des Ausdruckswillens, dieser als Folge des Theaterwillens. Auf solche Weise gelingt ihm scheinbar der kecke Versuch, die ungeheure Vielseitigkeit Wagners mit einer fast lächerlichen Beschränktheit — auf das „Theater" — zu vereinbaren. Schon die These, daß Wagner nur theaterhaft komponieren konnte, läßt sich allerdings gegenüber den Wesendonck-Liedern (345) oder gar dem Siegfried-Idyll (450), wo dies Bekker auch einräumt, nicht aufrechterhalten; dasselbe gilt dem Tristan gegenüber. Immerhin bleibt es aber auch unerfindlich, wie sich z. B. die philosophischen Reflexionen der Wesendonck-Tagebücher oder die Schrift über die Vivisektion auf das „Theater" beziehen sollten. Aber man höre nur: was sich im Parsifal „begrifflich als Mitleid interpretiert, ist in Wahrheit . . . das Mittel, den Organismus des Werkes in Bewegung zu setzen" (546). Dies hat nur den Übelstand, daß „die ethische Formulierung", die „lediglich Symbol der funktionellen Spielbedeutung" ist (ebenda), um Jahrzehnte älter ist als dieses Spielproblem, und Mitleid überhaupt ein Grundbedürfnis Wagners. Man sieht, wie hier selbst der ideelle Charakter Wagners kausal nach dem „Theaterwillen" gesetzt wird! Ist nun schon diese ursächliche Denkweise für den Geisteswissenschaftler bedenklich, so liegt hierin vollends eine Überschätzung der psychologisch „erklärenden" Methode, die heute in den Geisteswissenschaften nachgerade antiquiert ist: wieder ein Umstand, der bei einem so eifrig fortschrittlichen Autor befremden muß.

Dächte Bekker organisch, ganzheitlich und nicht mechanisch-ursächlich, so käme es ihm gar nicht bei, durch die Erklärung der Zweckbezogenheit einer Lehre sich der Verpflichtung überhoben zu fühlen, auf sie auch begreifend und verstehend einzugehen. So aber wird, ohne Frage, ob und inwieweit Wagner objektiv rechtzugeben sei oder nicht — „Wagner meint(!) die tiefe Verbundenheit der politischen und künstlerischen Zustände zu erkennen" (231) —, die bloße Tatsache seiner Überlegungen durch einen künstlerischen Zweck erklärt — entschuldigt. Im übrigen wird, warum Wagner so vielerlei mit dem Theater oder mit der Kunst in Zusammen-

hang bringt — die Ursache der Ursache — als seine „Natur" oder die Natur seines Schaffenswillens ruhig vorausgesetzt. Wenn aber Bekker doch einmal auch „verstehend" auf Wagners Denken einzugehen sich herbeiläßt, so geschieht dies unverhältnismäßig oberflächlich. So sind seine drei Einwände gegen die „Scheinerörterungen über das Wesen der Musik" im Wagnerschen „Beethoven" (457) recht belanglos, weil sie wohl die Formulierungen Wagners einschränken, aber nichts an der Möglichkeit der Grundeinstellung rütteln. Denn der Vermittlung metaphysischer Anschauungen oder (richtiger) Erlebnisse steht die „Sinnesgebundenheit" des musikalischen Hörens und des Gehörten durchaus nicht im Wege. Nicht darauf kommt es an, ob die Musik und der Musikgenießende „unbedingt" sein können, sondern ob das Bedingte im Sinne aller idealistischen Philosophie Symbol des Unbedingten sein könne. Doch auch bei Bekker gibt es ein „nicht mehr an die Erscheinung gebundenes Gefühl" (506) und ein „Spiel urbewegender Kräfte jenseits alles Erscheinungshaften" (62).

Während er nun trotzdem solcher Mystik gegenüber auch den Skeptiker macht, wird er durch die abergläubische Seite seiner Verehrung für Wagner mitunter zu viel phantastischeren Annahmen verleitet, in denen dann sein ohnedies nicht festgefügtes Begriffsgerüst ins Unheimliche zerschwankt. Er, theoretisch ein Gegner der Ausdruckskunst — wiewohl er unversehens das Ensemble „der alten Opernform" als „neuen eigenen Ausdruckswert" bezeichnet (412) —, schreibt so der Musik Darstellungskräfte zu, die ihr selbst der geschworenste Ausdrucksästhetiker nicht mehr zubilligen dürfte: so spricht er von dem „Kuppelbau der Gralschöre" (558) und allgemein von einer Vertauschung der Musik- und Szenenfunktion im Parsifal, sichtlich unter der Suggestion des berühmten Wortes:

„Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit",

dessen geistreiche Auslegung (Bühne — Raum, Musik — Zeit) der einzige Beleg für diese Phantasien bleibt (555). Von Anfang an ist sein Raumbegriff enträumlicht, entsinnlicht, ein mystisch hyperbolisches Wort; ja das Gefühl scheint es zu sein, das er irgendwie als räumlich empfindet; kein Wunder, daß ihm auf diese Weise der Gefühlsinhalt der Wagnerischen Musik zur Anschaulichkeit, zur Sichtbarkeit wird (527ff.). „Das Beziehungsleben der Töne wird erfaßt aus anschauungshaft bedingten Vorstellungen, die aber, gemäß der Ausdrucksmöglichkeit des Klanges, nur gefühlshafter, ‚rein menschlicher' Art sein können." (526). In solchen Kontradiktionen wuchert der Bekkersche Begriffsschwamm. Er unterscheidet eine Harmonie, die naturhaft und raumhaft sein soll, und eine, die „naturfremd" sei und als „Impuls" für sich empfunden werde (327); aber er unterscheidet sie so mangelhaft, daß niemand erfährt, welche Art Harmonie raumhaft und welche naturfremd sei, noch viel weniger: warum. Z. B. soll die naturfremde Art der Harmonik im Tristan als „chromatische Abzweigung" (327) aus der naturhaften des Rings „herausgewachsen" sein.

Leider sind die meisten Begriffe Bekkers in ähnlicher Weise Sonderlinge und Eigenbrödeleien. Selbst Worte der Fachsprache, nicht allein Harmonie, auch Polyphonie (z. B. die „Scheinpolyphonie" der Meistersinger), „Sequenz" (z. B. 548) und das von Wagner übernommene „Improvisation" (532 u. a.) verlieren ihre gewohnte Bedeutung und dehnen sich zu einem verdächtigen Allerlei. Ausdruck und Form entpuppen sich als schlechthinige Gegensätze, die erst in den Meistersingern zur Versöhnung gelangen (429); als ob es je Ausdruck ohne Form bei Wagner gegeben hätte und die Meistersinger die Vereinigung von beidem als ein Novum in sein Werk brächten, und nicht vielmehr gerade das Beispiel der früheren Werke zu rechtfertigen und zu erhellen hätten! „Affekt", „mimischer Affekt" (501) als Gegensatz oder Herabminderung von „Leidenschaft" spielt bedenklich hinüber nach Affektiertheit: wieder ein Rest von Nietzschischer Betonung des Schauspielerischen. Dies geht bis zu bloßem Wortdenken (durch Äquivokationen); so etwa „Höhe" und Tiefe", einmal für Genialität (Größe) und Menschlichkeit (Kleinheit), dann wieder für Güte und Bosheit (Licht und Dunkel) gebraucht und doch so gut wie gleichgesetzt (196, 199f.). Oder wenn der „Naturklang" etwa des Rings dem „stilisierten Kunstklang" der Meistersinger (408) entgegengestellt wird: d. h. „Naturklang" (jene Harmonie, die Naturhaftes zur Erscheinung bringt) mit natürlichem (unstilisierten) Klang verwechselt wird!

Aber „Natur" — „Naturalismus" sind wohl überhaupt Bekkers allerschwächste Begriffe. Ausdruck wird dogmatisch für „Gefühlsnaturalismus" (256) erklärt, „weil der Ausdruckswille als solcher an sich naturalistischen Ursprungs ist" (278): Beweis durch Tautologie! Der Holländer z. B. „ist naturalistisch ... weil er die Leidenschaft an sich zum Objekt der musikalisch szenischen Handlung macht" (143). „Höchste Gefühlsäußerung" ist (für Wagner?) „Natur" (272)! Mit unbegreiflicher Vorsätzlichkeit wird hiebei dem Wort Expressionismus ausgewichen, Bildungen wie „ekstatisch exklamativ" (556) müssen statt dessen herhalten, und auch wenn der genaue Begriffsumkreis angegeben ist, so fehlt noch immer der Name: „Der Schrei" ist das „Urelement der Ausdruckskunst" (566). Aber während er Wagner vorwirft, übersehen zu haben, „daß zwischen dem Naturlaut und der Musik der gesamte Stilisierungsprozeß der Kunst steht" (457), schweift er selbst (in der obigen Weise „Naturklang" und natürlichen Klang verwechselnd) immer wieder dahin ab, den „Schrei" der Musik unmittelbar für den Naturschrei zu nehmen (z. B. 336). Obendrein verträgt sich dieser „Naturalismus" vortrefflich mit dem „Dekorativen" (291f., 295, 343), z. B.: „Die ‚Rheingold-Musik' ist eine szenisch-dekorative Kunsttat" (295)!

Die Grundlage dieser begrifflichen Schwierigkeiten ist mangelhafte Unterscheidung zwischen Kunst- und Lebenswahrheit, Kunst- und Lebenswirklichkeit. Zwar kommt es zunächst überhaupt in Frage, ob eine Bezugnahme von den künstlerischen Phänomenen aus auf die Wirklichkeit, ihre Bestimmung nach „Täuschung", „Schein" oder „Wahrheit" überhaupt einen Sinn haben kann. In der Tat kommt dabei kaum Fruchtbares zustande. Die Bühne, so gut wie z. B. das Buch, bleibt jederzeit Rahmen, wie auch immer das in diesem Rahmen Dargestellte sich zur Wirklichkeit des Lebens verhalten mag. Die „Wirklichkeit der Kunst" (390) bleibt also immer Wirklichkeit anderer Art oder auf anderer Stufe. Bekker begeht den Fehler, eine Betonung dieses Unterschiedes vor dem Bewußtsein beinahe mit Stilwillen gleichzusetzen. Wenn indes alle aufdringlich ablenkenden Erinnerungen an diese Realität im Augenblick des Kunstgenusses verbannt werden sollen, so heißt dies nicht, daß die Kunstwirklichkeit sich für Wirklichkeit schlechthin ausgeben will — das wäre auch ein zweifelhafter Ehrgeiz —, sondern im Gegenteil, daß die Frage von Wirklichkeit und Unwirklichkeit, überhaupt jede Entzweiung, wegfallen soll. Sehr wahrscheinlich hätte Wagner zu diesem Ende besser getan, nicht die Widernatürlichkeit der Szene abzuschwächen, sondern sie eher der Aufmerksamkeit im Einzelnen zu entrücken (von einem „unsichtbaren Theater" spricht Wagner im Alter). So wäre sein Fehlgriff in diesem Punkte gerade nur ein praktischer, — und nicht ein theoretischer, grundsätzlicher, wie Bekker meint (43). Die Forderung dieser negativen Täuschung ist eben nichts weiter als künstlerisch, und ihre Leugnung, das rationalistische Bedürfnis nach ständiger Bewußtheit der gegenteiligen Realität, eigentlich unkünstlerisch, moralistisch. Es führt nämlich zu der moralistischen Irrung einer längst vergangenen Ästhetik — etwa der Ruskins —, die sich in ihrem Wahrheitseifer verletzt fühlt und Betrug zetert, wenn durch die Ungeschicklichkeit des Beschauers sein Urteil über die „wahre" Beschaffenheit des Geschauten in Unordnung gerät (Zeuxis und Parrhasios als Betrüger). Der „Glaube", den der Künstler fordert, ist auch nichts weniger als „Fürwahrhalten" (Keyserling): dieses ewige rationalistische Mißverständnis des Glaubens; er ist vielmehr die Forderung der Hingebung, des Aufgebens jedes Wirklichkeitsdranges. Bekker selbst bekennt sich aber für gewöhnlich zur „ethisch kritischen Bewertung", die nur gerade vor Wagner versage (570) — denn „das Ethos dieses Spieles ist höher als alle Ethik ..." (61). Als künstlerischer Mensch kommt er zum Schluß, daß Wagners Bezugnahme auf Shakespeare und Beethoven „im Hinblick auf das Erreichte ... gerechtfertigt" sei (571); und nur jener ästhetische Rationalismus, nicht genügend fest in der Überzeugung, daß es sich hier um ein „höheres" Ethos handle, zwingt ihn in seinen Schlußbetrachtungen zu einem peinlichen Jonglieren zwischen Ja und Nein. Dem ist die sonnenklare Einsicht Croces entgegenzuhalten, daß wo immer die Gestalt gelungen (das Ziel künstlerisch „erreicht") ist, der Gehalt eben dadurch gerechtfertigt, ja jenseits aller Kritik dasteht: Was einer in seiner Ganzheit zu gestalten vermag, das ist künstlerisch „wahr", ist „materialecht"; denn wäre es nicht wahr, nicht materialecht, so hätte es nie ganz und vollkommen Gestalt werden können.

Im übrigen wird man Bekker trotzdem in einer Zeit, wo (im Zeichen Nietzsches) immer noch inhaltlich moralisierend über Kunst geurteilt zu werden pflegt, seine sonst rein künstlerische Einstellung sehr zugutehalten müssen. Nur freilich tut er anderseits des Guten zuviel, indem er mit einer gewissen Ästhetennaivität durchaus nichts anderes sieht oder sehen will, als eben das rein Künstlerische an der Erscheinung Wagners.

So sagt Bekker viel Richtiges aus: aber es ist nicht allein richtig, nur halbe Wahrheit. Vor allem aber fehlt ihm gewissermaßen das Organ für den Sinn kontradiktorisch gebildeter Begriffe, das begriffliche Paradox oder Oxymoron, wiewohl er sich sehr oft gerade darin gefällt: „der schaffende Mime" — „rezeptiv reproduktiv" (91) — „zwangloses Dienen in innerer Freiheit" (443) — „unwirkliche Wirklichkeit" (522f) und „eine Welt jenseits der Welt" (523) usf.: all dies bedeutet immer ein höheres Drittes, eine Synthesis über den einander widersprechenden Bestandteilen, die in diesem Dritten aufhören, sie selbst zu sein: alles ein „jenseits". Weil somit Bekker kein sicheres Verhältnis zu Synthese und dialektischer Methode hat und am romantischen Dualismus festhält — wiewohl er oft genug Synthese als Wagners eigentliches Ziel errät —, ist er m. E. einer endgültigen Deutung und Wertung Wagners nicht fähig. Darum erscheinen ihm eben auch Wagners Synthesen manchmal als Versuche zu plumpen Grenzverwischungen und trügerischen Umkehrungen unter den Gegensätzen: so die vermeintliche Umkehrung von Kunst- und Lebenswahrheit.

Im übrigen wollen wir nicht bei Kleinigkeiten verweilen — wie etwa, daß Alberich auf S. 265 ein „Bariton" ist (der Parallele mit Hans Heiling zuliebe) und auf S. 306 ein „rauher Baß". Dies wäre in der Tat kleinlich den Verdiensten eines Werks gegenüber, das zweifellos als Beispiel bleiben wird — wenn auch leider vielfach fast als ein warnendes Beispiel!

Der Brukenthalchor in Hermannstadt

Die Siebenbürgischen Thomaner

Von Dr. Ranko Burmaz, Hermannstadt (Rumänien)

Es klingt fast wie Anmaßung, wenn wir in unserer kulturellen Abgeschnittenheit auch nur im entferntesten einen Vergleich mit jenem weltberühmten Leipziger Knabenchor wagen. Und doch ist es Tatsache, daß in knapp drei Jahren, durch den fast fanatisch zu bezeichnenden Eifer eines jungen begeisterten Musikers, in unseren Brukenthalern ein Knabenchor geschaffen wurde, der — ganz dem bedeutenden Vorbild nachgebildet — durchaus dazu berufen ist, für uns das zu werden, was den Leipzigern ihre Thomaner sind.

Dem Gesangsunterricht wurde an den siebenbürgisch-sächsischen Schulanstalten stets ein besonderes Augenmerk zugewendet. So war vor dem Krieg der Kirchenchor in Kronstadt unter Rudolf Lassel, wenn man so sagen darf, „berühmt", und auch in Hermannstadt sangen die Jungen unter Altmeister Johann Leopold Bella exakt und geschult. Dann kam der Krieg und setzte wie überall so auch bei uns jeglicher Entwicklung ein Ziel. In den ersten Jahren der Nachkriegszeit ging's nicht besser, und der Gesangsunterricht blieb längere Zeit in vollkommen verwahrlostem Zustand.

Wenn auch zur Zeit des wirtschaftlichen Niederganges im Deutschen Reich die vollen Suppentöpfe Siebenbürgens manchen jungen Musiker veranlaßten, den Weg zu uns zu finden und für uns eine Zeitlang auf musikalischem Gebiet Konjunktur war, so scheiterten trotzdem alle Versuche, einen tüchtigen Lehrer und Chorbildner zu berufen.

Als endlich im Frühjahr 1922 auf Empfehlung des Leipziger Thomaskantors Karl Straube, der als warmherziger Förderer unserer Bestrebungen eine besondere Verehrung genießt, durch Berufung seines ehemaligen Schülers, des Organisten Franz Xaver Dreßler, die Besetzung der Stellen erfolgen konnte, sah sich der neugewählte Organist, Stadtkantor und Gesangslehrer an unseren Mittelschulen, vor die schwierige Aufgabe gestellt, den zerrütteten Gesangsunter-

richt bei den meist nicht einmal die allerelementarsten musikalischen Grundbegriffe und die Notenschrift kennenden Schülern in geordnete Bahnen zu lenken.

Auf dem Gebiet der Kirchenmusikpflege standen die Dinge günstiger, und obzwar durch gelegentliches Heranziehen solistischer Kräfte und musikalischer Korporationen unsere Kirche im allgemeinen auf das vortrefflichste bedient erschien, so fehlte ihr trotzdem der feste Grundstock eines Knabenchors, der, eigens für den Kirchengesang erzogen, dem Kantor zur Belebung des liturgischen Gemeindegesanges stets zur Verfügung steht.

Das Bestreben des neuen Kantors richtete sich von allem Anfang dahin, nach Möglichkeit das als mustergültig bekannte Unterrichtssystem an der Leipziger Thomasschule zu uns herüberzupflanzen, wenn es ihm auch klar sein mußte, daß die Organisation sich in Gänze auf unsere Verhältnisse nicht wird übertragen lassen können.

Es wird wohl nicht zu erörtern sein, daß die Schulung und leistungsfähige Zusammenbringung eines solchen Knabenchors nicht im Handumdrehen erfolgen konnte. Es ist auch erst nach Überwindung mancherlei Hindernisse dem zähen Willen Stadtkantor Dreßlers im Oktober 1922 gelungen, aus Schülern unserer Mittelschulen durch Auswahl der Besten den heute etwa 70 Singeknaben zählenden Brukenthalchor ins Leben zu rufen.

Der Name Brukenthal hat in der Geschichte der Siebenbürger Sachsen einen gewichtigen Klang und gehört jener Stifterfamilie an, aus der einer der bedeutendsten Männer des sächsichen Volkes, der 1721 geborene kaiserliche Gubernator von Siebenbürgen und Sachsengraf, Samuel Freiherr von Brukenthal, hervorgegangen ist. Dem Wahlspruche „fidem genusque servabo" treu, entsagte er dem höfischen Glanz und verzichtete auf eine große staatsmännische Karriere, um als treuer Diener der evangelischen Kirche und der mit ihr zur unzertrennlichen Einheit verwachsenen sächsischen Nation seine ganze Kraft dem Volke zu widmen und sich durch Stiftung des im Stammpalais der Familie im ganzen Land durch die Fülle und den Reichtum der Kunstschätze einzig dastehenden Museums (Bibliothek, Bildergalerie, Antiken-, Münzen und Mineralsammlung), als höchsten Kulturgutes der sächsischen Nation, ein ewiges Denkmal zu setzen.

Nach Bestimmung des Stifters und seiner Nachkommen ist das Museum, nach Aussterben der Familie im Mannesstamme, in das Eigentum des evangelischen Gymnasiums in Hermannstadt übergegangen, das, wie auch der neugebildete Knabenchor, aus Anlaß des 200jährigen Geburtstages des Stifters, seinen Namen als Brukenthalschule — Brukenthalchor angenommen hat.

Obzwar das Alumnat, als Grundstein in der Organisation von Thomaner- und Kreuzchor, bei uns nicht in Betracht kommen konnte, so war Dreßler trotzdem bemüht, einiges von dort auch in die innere Gestaltung seiner Brukenthaler zu übernehmen, um dadurch dem Chor in administrativer und disziplinärer Hinsicht eine feste Stütze zu geben. So wurden in höherenorts genehmigten Statuten die Pflichten und Rechte der Singeknaben festgelegt und ist demnach die Hauptaufgabe des Chors die Pflege des mehrstimmigen a cappella-Gesanges auf geistlichem und weltlichem Gebiet, um dadurch

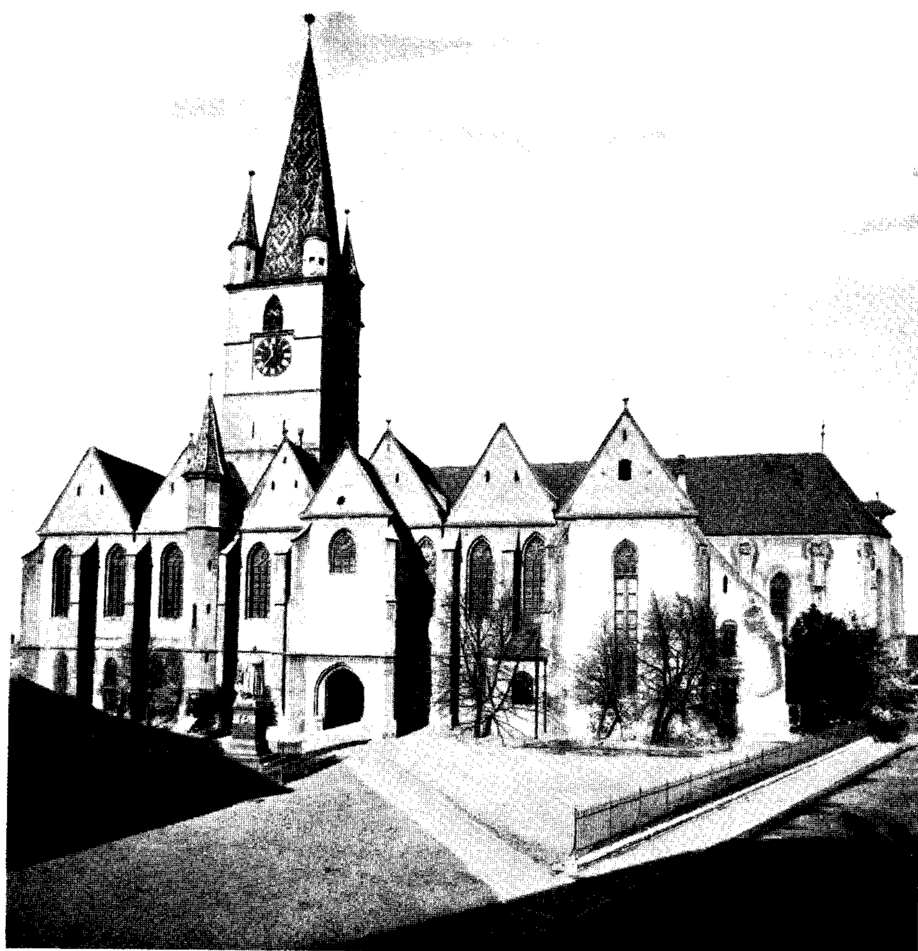
1. allmählich die sonn- und feiertägliche Kirchenmusik versehen zu können,
2. die Einführung regelmäßiger Motetten zu ermöglichen und
3. bei den Festakten der Brukenthalschule und in öffentlichen Konzerten, auch in anderen Städten, mitzuwirken oder selbständig aufzutreten. Der Reinertrag aus Konzerten und aus dem Verkauf von Motettenzetteln, sowie sonstige Zuwendungen bilden einen Fond, aus dem die Auslagen für die Notenbeschaffung, Druckkosten und Reisespesen gedeckt werden, und der auch zu Vergütungen an die Singeknaben verwendet wird.

Man war freudig überrascht, als am 22. Dezember 1922 der Brukenthalchor mit seiner Weihnachtsmotette in unserer dichtgefüllten und festlich geschmückten evangelischen Stadtpfarrkirche die Feuerprobe bestand. Von den von Stadtkantor Dreßler eindrucksvoll gespielten Choralvorspielen eingeleitet, sang er fünf den Weihnachtsgedanken festhaltende a cappella-Chöre mit allerbestem Gelingen. Die Aufnahme war eine so warme und das Interesse so groß, daß die Motette kurz darauf zur Wiederholung gebracht werden mußte.



Georg Richard Kruse

Kunstbeilage zur „Zeitschrift für Musik". Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg



Evangelische Stadtpfarrkirche
zu Hermannstadt
(Siebenbürgen)

Aber es blieb nicht bei diesem Anfang. In der Karwoche des folgenden Jahres folgten zwei weitere Motetten, bestehend aus Orgelvorträgen und Chören, denen in der Motette am Gründonnerstag der Leidgedanke und in jener am Ostersonnabend der Freudgedanke zugrunde gelegt wurde.

Seither sind diese Motetten unser fester Besitz geworden, und man kann durch den kräftigfrischen Impuls, den unsere Kirchenmusikpflege damit erhalten hat, in ihnen durchaus eine Neubelebung dieser begrüßen. Alljährlich zu den hohen Kirchenfesten beschenkt uns Dreßler regelmäßig mit seinen Motetten, deren Anzahl er im vergangenen Jahr schon so weit erhöhte, daß wir sieben Wochen vor Weihnachten an allen Feiertagen unsere Motette gehabt haben und daneben auch der Gottesdienst, gleichfalls nach dem Thomaner Muster, in der Liturgie mit a cappella-Gesang versehen wurde.

Diese musikalischen Andachten sind nunmehr im edelsten Sinne zur Volkstümlichkeit gelangt, ein jeder eilt hin, der aus der keuschen Schönheit der herbspröden Knabenstimmen und aus dem gewaltigen Brausen der Orgel Trost und Erhebung schöpfen will. Dieser silberne Klang der unschuldig reinen, quellfrischen Kinderstimmen findet am raschesten Eingang zum Menschenherzen, läutert es durch die Kraft, die in allem Reinen lebt, und schlägt die Brücke zwischen Religion und Leben, Kirche und Welt.

Die Motettenzettel weisen die besten Schöpfungen der Vokalliteratur auf und bemerkenswert ist die Sachkenntnis und der einer bestimmten Vorstellung dienende beziehungsvolle Gedankeninhalt, womit sie ausgewählt und zueinander abgestimmt sind. Es kommen Namen vor wie: Palestrina, Orlando di Lasso, Prätorius, Pachelbel, Leisring, Ebeling, Franck, Eckard, Michael Bach, Johann Bach, J. S. Bach, Johann Walther, Moritz Hauptmann, Brahms, Bruckner, Vierling, Reger, Georg Schumann, Mayerhoff, Arnold Mendelssohn, Baußnern u. a.

Neben dieser kirchenmusikalischen Tätigkeit, die eine Erweiterung durch die bereits zu einer gewissen Autorität gelangten Orgelkonzerte und der Orgelvorträge innerhalb der Motetten erfährt, beginnt der Brukenthalchor auch in weltlicher Beziehung eine Rolle zu spielen. Nach dem bewährten Muster der Thomaner hat er in einem eigenen Vokalkonzert im März 1924, mit einem gediegensten Programm auch den Sprung auf das Konzertpodium gewagt. Auch hier blieb's nicht beim Anfang. Im Oktober 1925 ließ Dressler ein zweites öffentliches Vokalkonzert des Brukenthalchors folgen. Es waren diesmal die sechs Chorsätze op. 14 von Arnold Mendelssohn, weiter Romanzen von Brahms und Balladen von Schumann und Volkslieder von Brahms, Reger und Waldemar von Baußnern, die zur Aufführung gelangten.

Durch seine Motetten, Orgel- und Vokalkonzerte im ganzen Land, überall wo Deutsche wohnen, bekannt und bewundert, wagte es Dressler in unermüdlicher Zielstrebigkeit und im festigenden Vollbewußtsein seines Könnens und der sichtbar wachsenden Erfolge, die Siebenbürgischen Thomaner mit dem Programm des letzten Hermannstädter Vokalkonzertes und einer Motette nunmehr in die Hauptstadt Bukarest zu führen. Wie begeistert die Aufnahme war, geht aus dem Bericht in der „Bukarester Deutschen Tagespost“ deutlich hervor, aus dem der kulturell wichtigste Abschnitt mitgeteilt sei:

Wenn wir uns einbilden, mit Recht oder Unrecht, daß solche Wirkung durch die Liebe zur Sache etwas wesentlich Deutsches ist, so ist sie doch jedenfalls etwas Innerliches. Hier war aber auch der äußere Eindruck dieser Jugend und ihrer Veranstaltung so ganz und überraschend deutsch, daß es einem auf einmal anschaulich wurde, was es heißt: deutsche Minderheit in diesem Lande, und daß es sie wirklich gibt. Der Schnitt dieser Knabengesichter, der Schnitt der Anzüge, die zwanglose Ruhe und Strammheit der Haltung: das empfinden wir, das dürfen wir, ohne jedes Werturteil, in reiner Freude empfinden als Wesen von unserem Wesen, Wesen, in dem wir tiefst und mit dem Besten verankert sind.“
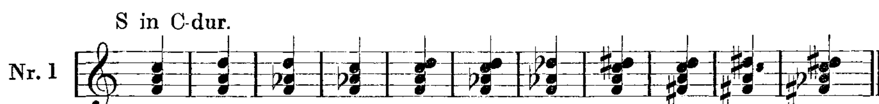
Und damit ist auch das Wesentlichste gesagt. Was als Schlußwort über die Bedeutung dieser Jungenschar und ihres Führers noch bemerkt werden könnte: daß in einer Zeit, in der das Deutschtum in der Zerstreuung seinen verzweifelten zermürbenden Daseinskampf führt, neben sich allerorten regenden völkischen und nationalen Kräften gerade die Tonkunst in ihrer ursprünglichsten Form es ist, die in ihrer weiteren Auswirkung dazu berufen erscheint, ein wirksames Mittel zur Erhaltung deutschen Empfindens und deutscher Sitte zu sein.

Die Rössel-Reinsteinschen Dominanten
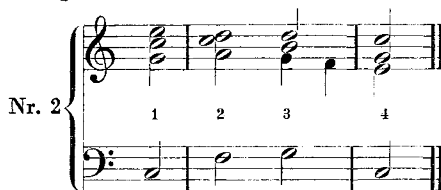
Von Prof. Ludwig Riemann, Essen

Betrifft: Aufsatz über „Die Riemannsche S6" (Heft 12, 1925). Wenn wir bedenken, daß jede Musik eine verschiedene „Auffassung" zuläßt, dann könnte man beiden Denkern wohl Recht geben, und die Sache wäre damit erledigt. Da aber das Gewebe der modernen Musik unseren Verstand immer dichter umhüllt, entsteht in uns zuweilen das zwingende Verlangen, das Gewebe zu zerreißen, zu zerpflücken, um unserer Denktätigkeit Raum zu schaffen und gegen die wachsende Impotenz, Musik zu erklären, anzukämpfen. In diesem Sinne halte ich derartige polemische Auseinandersetzungen für äußerst wertvoll und anregend.
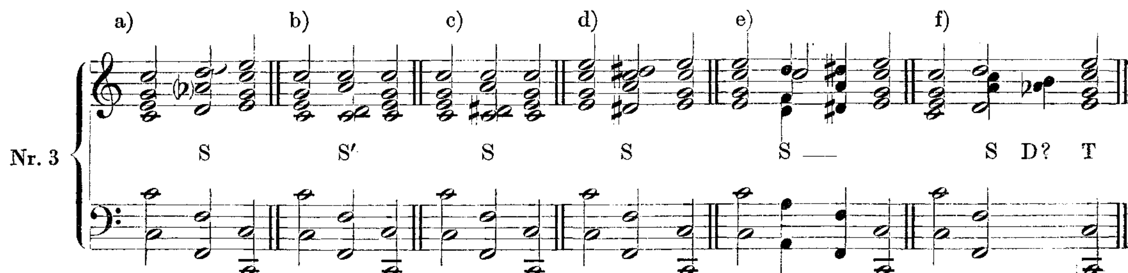
Wie unser ganzes Leben, so besteht auch die Musik als Spiegelbild unseres Seelenlebens nur aus Spannung und Entspannung, daher das geheimnisvolle Verhältnis der beiden Dominanten zur Tonika: die *D* männlich, kräftig die *T* betreuend, die *S* weibhaft, schamvoll dem kraftvollen Zug der *T* widerstrebend: „halb zieht die *T* sie (durch beider *C* in C-Dur), halb sinkt sie hin" (durch Leiteton *f* nach *e*). Die *D* feststehend, der Klangvertretung nur widerwillig gehorchend; die *S* modulationsfähig, zu Konzessionen bereit: Diesen Eigenschaften verdanken wir die Lebensfähigkeit unseres Tonsystems. Sie zu verquicken, heißt unser Tonsystem falsch verstehen. Es wäre nutzlos, der *S* die verschiedenen Kostüme zu entreißen, die wir seit Rameaus Zeiten an ihr gewöhnt sind, nämlich



Wenn man die *S f a c*, wie vorliegt, verändert, so bedeutet das nicht eine „dissonante Form der *S*", wie Rössel behauptet, sondern lediglich erhöhte Spannungen, die durch den historischen Gebrauch in uns festgewachsen sind. Daß wir sie in allen Klangvertretungen immer als *S* empfinden, ist ein bis heute unaufgeklärtes Geheimnis. — Rössel läßt sich in seinem Beispiel:



durch sein vorausschauendes Auge täuschen. Das *d* tritt in zweierlei Gestalt auf, einmal zur *S*, dann zur *D* gehörend. Wie kann man „ahnend hören", wenn man nicht weiß, ob der dritte Akkord folgt? Dieses Nichtwissen vorausgesetzt, muß *d* unbedingt zur *S* rechnen. Das erste *d* könnte zwar, wenn ich den 3. Akkord erwarte, als vorausgenommener Ton der *D* angesehen werden, dann bleibt der 2. Akkord aber immerhin eine *S* mit Fremdton. Wenn mir zwei Genüsse gespannt bevorstehen (2. u. 3. Akk.), dann werde ich nicht eher an den zweiten Genuß denken, bis ich den ersten ausgekostet habe. Wer sagt denn, daß auf den 2. Akkord die *D* folgen muß, weil das *d* vorhanden ist? Will Rössel etwa den Plagalschluß leugnen? Wäre seine Ansicht richtig, dann müßte er folgende Schlüsse ablehnen, weil die *D* fehlt:



In jedem 2. Akkord kommt *d* oder sein Vertreter vor ohne Zug nach oder gar Teil einer *D*. Zwar liebäugelt die *S* zuweilen mit der *D*. Nach Rössels ehrenhafter Ansicht glaubt er die *S* mit der *D* verheiratet, insofern sie den Namen ihres Mannes annimmt. Das ist ein Irrtum. Sie verkehren nur außerehelich, ohne ihren Eigennamen aufzugeben. Und wenn selbst ein Kind (Nr. 3 Takt *f* durch *h*, *as*) Vaters Charakter hat, weigert sich die Mutter dennoch (durch das starrköpfige Baß-*f*) ihren Namen aufzugeben. — In Rössels Beispiel verläuft die Spannung vom 2. zum 3. Akkord offensichtlich anwachsend, von der schwächeren Spannung der *S* zur stärkeren der *D*. Dieses Anwachsen verwechselt Rössel mit einer Assimilation, während in Wirklichkeit der 2. Akkord seine Spannung gleichsam an seinen Nachbar abgibt, aber erst, wenn er seine eigene Spannung hat ausstrahlen lassen und dann der 3. Akkord eintritt.

Noch gefährlicher für die Existenz der *S* erscheint mir der Glaubenssatz von Dr. Reinstein. Er baut sämtliche leitereigenen 7 Akkorde oberquintgemäß als Dominanten auf, also von C-Dur z. B.: 7 Akkorde auf *g* = 1. *D*, auf *d* = 2. *D*, auf *a* = 3. *D*, *e* = 4. *D*, *h* = 5. *D*, *f* = 6. *D*, *c* = 7. *D* und glaubt, „daß innerhalb einer herrschenden Tonart alle logisch wirkenden harmonischen Fortschreitungen sich als Reihen von leitereigenen Dominanten abnehmenden Grades auffassen lassen". — Zunächst ist der „abnehmende Grad" anzuzweifeln. Ich kann ebensogut zunehmenden Grades schreiben, z. B.:

Nr. 4

Reinstein: 1. D. 2. D. 3. D. 4. D. 5. D. 6. D. 7. D.

L. Riemann: T D Sp Tp Dp D S D T

Ferner wandelt Verfasser fast sämtliche Dominanten nach seiner Logik in Beispiel Nr. 4 durch ♯ zu Dominantseptakkorden der 5. Stufe um, läßt aber die obige leitereigene Numerierung bestehen:

Nr. 5

1. T S D——→D——→D——→ S D T

2. 1. D——→ E-dur

1. D——→ A-dur = 1. D——→ dmoll.

Wegen der vorhandenen Verknüpfungstöne verläuft meine Lösung in Nr. 5 korrekt und klar Der Laie wird zwar sagen: „Da die Akkorde mit Kreuztönen auf die Zentraltonart nur mit Schwierigkeit zu beziehen sind, erscheint die Lösung im Reinsteinschen Sinne mir einfacher." Aber diese Akkorde verlieren den leitereigenen Charakter durch die Alterierung. Der Laie denkt nicht daran, daß *D*, *S*, *Tp*, *Sp*, *Dp* mit ihren eigenen Dominanten in Tonstücken sich umgeben können. Einfacher erscheint doch wohl diese letzte Anschauung und nicht die Art Reinsteins, sämtliche gefärbten 7 Akkorde ohne weiteres auf eine Zentraltonart zu beziehen. Wir sind berechtigt, innerhalb eines tonalen Klangnetzes sämtliche Klänge in beliebiger Reihenfolge (nicht bloß abnehmenden Grades) zu bringen, wenn sie nur durch einen oder mehrere Töne verknüpft werden können. Der Charakter als *S*, *Sp* oder *D* bleibt dabei durchaus gewahrt. Es liegt nicht die geringste Veranlassung vor, das Gefühl für die *S* durch falsche Klangvertretung zu zerstören bzw. als Dominante zu bezeichnen oder gar eine neue Art: leiter-

eigene 2. 3. 4. 5. 6. 7. Dominanten zu bilden, die die „*S* entwurzeln". Die schlichte Darstellung durch Klangbuchstaben wird in ihrer Einfachheit niemals überboten werden können. Die komplizierten Verhältnisse verlangen nur die Hineinbeziehung der Terzverwandtschaft, die ich mit der Bezeichnung Untermediante (*Um*) und Obermediante (*Om*) versehe. Das Regersche Beispiel erkläre ich demgemäß:

Nr. 6

T =
Reinstein: 3.D 2. D. 1. D 1. D T

L. Riemann: T Dp od. S T=Om D=A-dur.
As Sp T (g=as) E-dur

Die Reinsteinsche Lösung sieht zwar sehr einfach aus. Der Leser mag aber selbst entscheiden, welche Lösung verständlicher erscheint. Reinstein erklärt ferner den Mollcharakter „aus dem beengenden Festhalten an der Leitereigenschaft, während der Durcharakter wurzelt in dem energischen Hinausschreiten aus dem Leiterbereich in benachbarte Gebiete". — Ich behaupte das Gegenteil: Das Dur trägt als *D* „beengendes Festhalten an der Leitereigenschaft", dem Moll als *D* fehlt dieses durchaus. Dur und Moll unterstehen der Tonalität und hängen in ihrer Wirkung nur ab von ihrer Eigenschaft als *T*, *S* oder *D*. Einen Moll- oder Durdreiklang an sich zu erklären, hat nur akustischen oder begrenzt ästhetischen, aber nicht vollgültigen musikalischen Wert.

Aus dem Leipziger Musikleben

Furtwängler hat seine diesjährige Gewandhaussaison Anfang Januar abgeschlossen; er wird noch das letzte Konzert leiten, das aber seinetwegen erst nach Ostern stattfindet und somit nur in loser Verbindung mit den eigentlichen Konzerten steht. Das laufende Jahr wird ja überhaupt als ein „einzigartiges" in der Geschichte der Gewandhauskonzerte dastehen, hoffentlich für alle Beteiligten mit dem Ergebnis, daß es so nicht weitergehen kann. Wieviel Schuld dabei den Kapellmeister des Instituts trifft, ist hier öfters zur Sprache gekommen, und wenn zunächst einmal wieder die Tradition des „wöchentlichen Konzerts" hergestellt werden sollte, so gibt es für die Gewandhausdirektion nur einen Weg, in ihre Konzerte wieder Ordnung und künstlerische Gleichmäßigkeit zu bringen: daß sie nämlich neben Furtwängler, der sich nur für die Hälfte der Konzerte binden will, noch einen weiteren mit allen Rechten ausgestatteten Kapellmeister verpflichtet, der die andere Hälfte der Konzerte übernimmt. Die beiden Herren hätten sich dann vor allem über die Programmfrage genau miteinander zu verständigen, auf daß einigermaßen planvolle Arbeit herrscht. Indessen, wir sind erst in der Abwicklung dieses absonderlichen, konfusen Gewandhausjahres begriffen, bei Abfassung dieser Zeilen steht das „perverse" Ereignis, daß zum ersten Mal eine fremde Kapelle als „Gewandhausorchester" figuriert, erst bevor. Vielleicht glückt es, an anderer Stelle darüber zu berichten. Beschäftigen wir uns kurz mit dem Gewesenen.

Von den weiteren Konzerten unter Furtwängler standen nicht alle auf der gleichen Höhe wie die ersten vier oder fünf, gerade auch hinsichtlich Programmgestaltung. Zunächst rächte sich das schon letzte Jahr eingeführte Gastdirigenten-System. Hatte da B. Walter die Phantastique dirigiert und zwar — darüber gibt es nun kein Entweder-oder — unvergleichlich, denn das Werk liegt ihm wie keinem zweiten lebenden Dirigenten. Der Erfolg Walters ließ aber Furtwängler nicht ruhig schlafen, er setzte das Werk, das nun sicher nicht zwei Jahre hintereinander geboten zu werden braucht, ebenfalls an, dirigierte es zwar vortrefflich, aber — das Ereignis blieb aus. Eine Rehabilitierung hatte aber die „Eroica" nötig, die, ebenfalls letztes Jahr,

Wendel verbürgerlicht hatte. Nun liegt, wenigstens vorläufig, gerade diese Sinfonie Beethovens Furtwängler am wenigsten, beim ersten Satz muß man sogar von einem offenbaren Mißverständnis reden. Das Grundtempo kein „con brio" sondern moderato, mindestens sechserlei Tempo waren nötig, um überhaupt mitkommen zu können, das Ganze tatsächlich eine Verromantisierung. Um auch hier vollste Objektivität walten zu lassen, muß gesagt werden, daß Scherchen in einem seiner Konzerte die Sinfonie und gerade auch den ersten Satz mit einer absoluten, ungebrochenen Energie spielen ließ, sodaß die inhaltlich beste Aufführung des Werkes zustandekam, die mir seit Jahren begegnete. Überhaupt scheint mir, als sei für den gegenwärtigen Furtwängler Beethoven nicht wenig problematisch; das fast unmöglich langsame Tempo für die Einleitung der zweiten Leonoren-Ouvertüre sprach ebenfalls dafür. Nun, jeder innerliche Mensch macht seine Entwicklungen durch, und so nehmen wir an, daß Furtwängler bald wieder zu einem klassischen Beethovendirigenten wird. Wie er Mozarts kleine Nachtmusik spielte, mit unnachahmlicher Vornehmheit, klingt mir noch heute, nach einigen Monaten, nach. Auch als Bachspieler durfte Leipzig den berühmten Dirigenten genießen. Er wählte das in der Bachschen Klavier-Übertragung in G-Moll stehende A-Moll-Violinkonzert, und hierüber einige allgemeine Worte. Wir wissen, daß Bach die Transposition lediglich deshalb vornehmen mußte, weil das damalige Cembalo nur bis zum dreigestrichenen d ging. Heute ist es deshalb einfach ein Unding, diese Konzerte nicht in der Originaltonart zu spielen, und derjenige Pianist zeigt sich auf der Höhe der Situation, der die Rückkomposition in die Originaltonart vornimmt. Das G-Moll spielte denn auch Furtwängler direkt einen Streich; in diesem langsamen Zeitmaß hat man die von Energie vibrierenden Sätze wohl noch nie als Violinkonzert gehört. Tonlich war es aber eine Leistung, um die erste Pianisten den Dirigenten beneiden könnten. Eigen war's auch, wie Furtwängler ein Concerto grosso (F-Moll) von Locatelli verromantisierte, dabei, trotz der Herausgabe des Konzerts durch Schering, das Klavier wegließ. Ich bin über diese Art, alte Musik zu geben, schon lange hinweggekommen; hier müssen nun einmal scharfe Linienkonturen herrschen, mag der „schöne" Vortrag auch heute noch seine Liebhaber finden. Um ein selbstvergessenes Sichversenken in alte Musik wird auch Furtwängler nicht kommen; es wäre für ihn auch deshalb nötig, um sich von ungünstigen nachromantischen Einflüssen zu befreien. Wer Mozart und Haydn so rein wiedergeben kann, bei dem müßte dies gut möglich sein, zumal wenn man eine so reiche Musikerpersönlichkeit wie Furtwängler ist.

An Neuheiten gab es nicht mehr viel Belangvolles. Verschiedene Komponisten dirigierten ihre Werke selbst, so W. v. Baußnern seine „Hymnischen Stunden" für Streichorchester, die das Publikum ziemlich stark ansprachen, Hausegger seine hier noch unbekannte Natursinfonie, deren Zeit aber auch heute nicht gekommen ist und wohl nie kommen wird. Die zwei andern Werke, Thema und Variationen nach Chamissos Gedicht „Tragische Geschichte" von E. von Reznicek, Gáls Ouvertüre zu einem Puppenspiel und Hindemiths Konzert für Orchester op. 38 bot Furtwängler selbst in mustergültigen Aufführungen. Rezniceks Werk ist ein geistiges Mißverständnis des tiefwahren Gedichts, vom rein musikalischen Standpunkt bietet es einiges Ergötzliche, ohne aber stärker zu fesseln, bei Gáls trefflich gemeintem und gekonntem Stück vermißt man, eine Melodie abgerechnet, lediglich den eigentlich zündenden Funken, über Hindemiths Werk an anderer Stelle. Das bedeutsamste Neue, was im Gewandhaus dieses Jahr geboten wurde, betraf des Baseler Komponisten Hermann Suter Chorwerk „Le Laudi des hl. Franziskus von Assisi", neben Pfitzners „Von deutscher Seele" die weitaus bedeutsamste Erscheinung auf dem Gebiete der Chorkomposition großen Stils und sich anschikkend, ein Welterfolg zu werden. Es wird auch wohl nötig sein, diesem Werk eine besondere Betrachtung zu widmen, zumal es mit neuen Prinzipien arbeitet. So hervorragend die Aufführung unter Karl Straubes Leitung im Chorteil war, es wäre doch gut gewesen, der anwesende Komponist hätte sein Werk selbst geleitet. Denn an Abgeschlossenheit bei starker innerer Belebung stand sie nicht unerheblich hinter der zurück, die ich vom Basler Kongreß unter Suters Leitung in Erinnerung habe. Dort standen auch die beiden weiblichen Solisten auf voller Höhe, was hier nicht der Fall war. Unzweifelhaft wäre dann der Erfolg des Werkes durchgreifender gewesen.

Nächst den Gewandhauskonzerten erweckten, wenigstens nach den beiden letzten, vor allem moderner Musik gewidmeten Konzerten, die Abende des Leipziger Konzert-Vereins unter H. Scherchen das stärkste Interesse. Vor diesen Konzerten war dieses lahm, was etwa wirklich zu bedauern war. Der Abend mit Werken vor allem von Honegger und Strawinsky hat aber Bahn gebrochen, wenn zwar schon wieder das folgende Konzert eine Abschwächung bedeutete. Die Matadoren der modernen Musik mit Hauptwerken, der Pulcinella-Suite und Suite für kleines Orchester (Strawinsky), dem Klavierkonzert op. 36 Nr. 1 von Hindemith und „Pacific 231" von Honegger, alle an einem Abend, das reichte denn doch wirklich zu einem musikalischen Ereignis. Resultat: Ein begeistertes Halloh für die moderne Musik, wenigstens soweit die Werke Honeggers und Strawinskys in Betracht kommen. Man fühlte eines: hier kann man ohne weiteres zugreifen, hier herrscht Leben, also gerade das, was der deutschen ausgeprägt modernen Musik so gut wie fehlt. Wir wollen noch nicht untersuchen, worin das Leben vor allem in Strawinskys Kleiner Suite besteht; daß es aber Leben ist, hat zunächst als Hauptsache zu gelten. Einem Strawinsky ist es ja nie eingefallen, die Verbindung mit dem Leben aufzugeben, was die Schönbergschule so großartig verstanden hat, wie er sich sorglicher denn je hütet, es auf einen Bruch mit der Vergangenheit ankommen zu lassen. Für solche Narreteien ist in erster Linie Deutschland das gelobte Land. Und so verdanken wir denn dem Ausland wenigstens für den Tag zugkräftige Werke. Es ist viel darüber zu sagen, hier genüge die Andeutung. Daß nun dieser Strawinsky ein Kamerad von unerhörter Ungeniertheit ist, er Karikaturen zeichnet, die ebenso frech wie eigentlich doch ergötzlich sind, mit eigentlicher Musik aber gerade nur so viel zu tun haben wie frechste zeichnerische Karikaturen mit echter Malerei, das führt zur sachgemäßen Beurteilung dieser Kunst. Man ist im Zirkus bei einem geradezu genialen Clown und hat seinen wirklichen Spaß. Hingegen ist ein Werk wie die Pulcinella-Suite überhaupt zu verwerfen; hier vergreift sich ein Clown an Dingen, die ernst zu nehmen und unendlich wertvoller sind als er, nämlich an Pergolesi, zudem werden die Stücke vielfach langweilig. Etwas anders verhält sich die Sache bei Honeggers „Pacific", dem berühmten Lokomotivenstück. Ich verüble dem Komponisten den Vorwurf durchaus nicht. Lokomotiven sind wenigstens in der Jugend die Vorliebe von uns allen gewesen, und eine gewaltige Lokomotive erweckt wie kaum etwas Maschinelles auch ästhetisches Interesse. Und schließlich kommt es immer wieder darauf an, daß man überhaupt eine starke Liebe zu etwas hat, d. h. seine Seele in etwas legt. Es war nun allerdings sehr zu begrüßen, daß das Stück auf vielfachen Wunsch im folgenden Konzert nochmals geboten wurde. Da sah man, ich sage, leider, daß es trotz allem mehr maschineller als seelischer Art, mehr das Werk eines Ingenieurs denn eines seelischen Musikers ist. Honegger, der aber wirkliche Qualitäten besitzt und seelische Werke geschrieben hat, darf nicht nach diesem Werk allein abgeschätzt werden. Und nun noch Hindemith sowie Krenek, von dem im folgenden Konzert die Sinfonie für Blasinstrumente und Schlagzeug op. 34 als Uraufführung nach dem Manuskript geboten wurde. Das Klavierkonzert gehört immerhin zum besten, was Hindemith in den letzten Jahren geschrieben haben dürfte. Vor allem der erste Satz ist eine wirkliche Energieleistung, so wenig das Werk seelisch stärker wiegt. Es wurde aber zu einem Ereignis durch eine ganz neue, junge Pianistin aus der Schule Teichmüllers, Gerda Nette, die mit geradezu eiserner Technik und schärfstem Temperament das Werk meisterte. Hoffentlich hält sie auch bei seelischen Werken stand. Hingegen ist Hindemiths Concerto grosso schlechter Strawinsky, den man weder von der ernsthaften noch der karikaturmäßigen Seite goutiert. Und vollends Krenek: Mein guter Herr Kr., Sie haben allem nach die letzten Jahre verschlafen. So komponiert man denn doch nur noch, wenn man das Publikum für unverbesserlich dumm hält, und das ist es solchen albern-abscheulichen Kakophonien gegenüber schon lange nicht mehr. Weg damit, so etwas ist bereits antiquiert und es wäre einzig noch zu sagen, daß man auch als moderner Dirigent derartiges ignoriert. Die wunderbare Oase in diesem Konzert war Dvoráks Cellokonzert, in dem sich Földesy einen außergewöhnlichen Erfolg erspielte. Schönbergs Verklärte Nacht in Orchesterbearbeitung ist am Verblassen. Das Orchester (Leipziger Sinfonie-Orchester) hat teilweise in diesen Konzerten Außerordentliches geleistet, auch die modernste Musik ist ihm nunmehr vertraut.

Auch kammermusikalisch gab es manches Neue zu hören. Vor allem sind zwei Werke von H. Ambrosius, das auch in Berlin gespielte Klavier-Quintett A-Moll op. 55 und das Klaviertrio As-Moll op. 47 zu nennen. Es ist vorläufig noch ein Rätsel, wie fein säuberlich dieser Komponist eine tonale und atonale Musikseele zu trennen vermag. Freilich ist seine Atonalität erheblich anders wie die eigentliche, nämlich doch auf einer gewissen Akkordik beruhend; trotzdem sind auch diese beiden Werke starke Gegensätze. Das Trio gehört zum Besten, was ich an ernster moderner Musik in den letzten Jahren hörte, es hat innere Form, echte Musikalität und Gedanken von nicht alltäglicher Eigenart. Wohl mag das Quintett schwerer wiegen, wie es sich aufs ernsteste mit neuen Formproblemen auseinandersetzt, aber ich glaube doch nicht, daß diesen düsteren, in einem Satz sich hinwälzenden Tonwogen eine stärkere Zukunft beschieden ist. Weit hinter dieser modernen Musik stehen Werke wie „Expressionata", Streichquartett op. 150 von S. Karg-Elert oder, nach anderer Seite hin, die Violin-Klaviersonaten von Sigfrid Walther Müller und die Violin-Solosonate op. 15 Nr. 3 von E. Bohnke. Was soll's mit all dem, wem macht diese Musik Freude? Vermutlich nicht einmal dem ganz eminent spielenden Geiger H. Bassermann, den man hoffentlich bald wieder in erfreulichen Werken hört. Das Quintett von Ambrosius vermittelte das neugegründete Hallenser Quartett, das sehr frisch ins Zeug ging. Zum Schluß sei noch ein Arien- und Lieder-Abend von Lieselotte Heinlin erwähnt, erstens weil es sich um eine neue tadellose Koloratursängerin handelt, dann weil sie vor allem mit fünf Wiener Komödienliedern aus dem 18. und 19. Jahrhundert (aus der gleichnamigen originellen Sammlung) einen ungewöhnlichen Erfolg hatte; vorher gab's noch als exquisite Feinkunst kapriziös-feurigste Arietten von G. L. Gregori und L. Busca aus dem 17. Jahrhundert. Ja, wer so singen kann und dazu in Dr. Göhler einen Mentor hat, der kann derartig Exponiertes singen. Fast langweilig war hingegen das Gastspiel Max Reinhardts mit der Internationalen Pantomimen-Gesellschaft. Da alte Ballett ist da wieder erwacht, es hätte aber ruhig noch so lange schlafen können, bis es auch wieder zu Geiste gekommen wäre.

Dann gilt es aber noch eine Erstaufführung in der Oper, den „Don Gil" von Braunfels, zu erwähnen. Über das Werk ist hier schon mehrfach gesprochen worden, zuletzt von E. Petschnig, der ebenfalls zu einem negativen Urteil über dasselbe kommt. Schon der Text ist in dieser Bearbeitung ein Fehlgriff, und wir wollen uns darüber nicht weiter verbreiten. Der Erfolg war denn auch nicht sonderlich, er wäre aber bei einer besser getroffenen Aufführung bedeutend stärker gewesen. Ich kann mir denken, daß der anwesende Komponist über die Brecherschen Tempi Qualen ausgestanden und von Leipzig als Opernstadt genug bekommen hat. Daß der heutige Hr. Brecher ja überhaupt ein großes oder kleineres deutsches Operninstitut leiten darf, das ist wahrlich ein — Skandal. Seit Jahr und Tag ist es die erste zeitgenössische Oper, die geboten wird, zwar sorgsam, aber in der Auffassung eines heute entgleisten Musikers. Nächstens wird Glucks tauridische Iphigenie von einem wirklich zweiten Kapellmeister auf Grund weniger Proben herausgebracht, während Brecher an Gounods Margarete monatelang probte. Jeder wirkliche Musiker weiß, daß es schließlich kaum etwas Anspruchsvolleres gibt als eine Glucksche Oper, sie nur für Dilettanten leicht ist. Und was sagen die deutschen Musiker dazu, daß Brecher die von ihm geleitete Margarete mit stärkerer Besetzung spielen läßt als die unter einem zweiten Kapellmeister stehenden Meistersinger? Dieser Generalmusikdirektor, der auf den Namen eines deutschen Musikers wohl selbst keinen Anspruch mehr macht, macht zu allem hin die Leipziger Oper nach auswärts lächerlich. Nach Jahr und Tag eine mühsam herausgebrachte, mißverständlich wirkende zeitgenössische Opernneuheit, wo gibt es in Deutschland ein Operninstitut, das mit dem hiesigen auch nur annähernd konkurrieren könnte! A. Heuß.

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Seit den letzten vier Wochen hat sich ein wahrer Platzregen von Ur- und Erstaufführungen über das geduldige Berliner Pflaster ergossen, das schon von so viel rasch versickerndern Modeströmungen überschwemmt worden ist. Nachdem Arnold Schönbergs Versuch, neben den übrigen Elementen der Musik dem Rhythmus den Garaus zu machen, auf das kläglichste gescheitert ist, erleben wir, nicht zum wenigsten unter dem Einfluß Strawinskis, des raffiniert-brutalen russischen Geräuschorgiastikers (der aber inzwischen unter Anrufung und zugleich gründlicher Verkennung Johann Sebastians Bachs seinerseits schon wieder einem neuen Idol, der harmonieentfremdeten und damit innerer Bindung entbehrenden Linearität nachjagt) bei einer Reihe von Komponisten den Versuch, den Rhythmus, genauer gesagt, die „Bewegungsenergie", zum absoluten Herrscher zu erheben. Solches begegnet uns, um ein besonders charakteristisches Beispiel zu bringen, in Paul Hindemiths Konzert für Orchester op. 38, das durch die Philharmoniker, unter Wilhelm Furtwängler jüngst zur Berliner Erstaufführung gelangt ist.

Es ist nicht leicht, das Wesen dieses toll-lebendigen, aber verzerrten Werks zu kennzeichnen. Es verbindet mit der äußerlichen Anlehnung an die Formen des alten concerto grosso, die allerdings nur in zweien der vier ohne Pause verlaufenden Sätze erkennbar werden, und mit Toccata-, Fugen- und Passacaglia-Spielereien einen neuen Geist, der in Wirklichkeit der alten Formen spottet. Dienten diese einer Musik, die Ausdruck seelischen Lebens war, so erscheint Hindemiths Tonsprache als übermütige Verhöhnung alles Empfindungsmäßigen. Ihre Stärke ist ein Temperamentüberschuß, der sich ungehemmt Luft macht, eine elementare Vitalität. Diese entlädt sich über die verblüfften Zuhörer mit der Gewalt einer rhythmischen Sturzflut, bei welcher — und dies ist für das Wesen dieser Kunst entscheidend — die Art der Zusammenklänge dem Komponisten vollkommen „schnuppe" ist. (Ich gebrauche diesen, wie ich gern zugebe, der Schriftsprache nicht zugehörigen Ausdruck, weil er die Hindemithsche Musikauffassung am treffendsten kennzeichnet.)

Sicher steckt ein in seiner Art überlegenes Können, ein besonderer Sinn für Orchesterwitze, in dieser mit kecker Hand hingeworfenen Partitur, aber sie bleibt bei aller „Gekonntheit" (um ein heute viel mißbrauchtes Wort anzuwenden, das sich regelmäßig dann einstellt, wenn innere Vorzüge fehlen) als Produkt eines spielerisch-skrupellosen Virtuosentums eine Kuriosität. Sie hat trotz der Derwischtänze, die eine gewisse Presse um sie aufführt, nicht die geringste Aussicht, sich im musikalischen Deutschland, das der Farcen nachgerade müde zu werden beginnt, einzubürgern. Ja, sie stellt nicht einmal eine Etappe in der künstlerischen Entwicklung Hindemiths dar. Eine solche könnte sich doch nur in der Richtung vollziehen, daß er, der Züchtung musikalischer Abnormitäten endlich müde, seine starke Begabung in den Dienst ernster künstlerischer Aufgaben stellt. Der gemütlosen, entseelten Kunst Hindemiths, wie sie uns aus seinem Konzert für Orchester entgegengrinst, stellen wir Beethovens Wort entgegen: „Das Gemüt ist der Hebel alles Großen". Das ist die deutsche Auffassung von Musik und wird es bleiben!

Zu den „Allotria" darf man auch Hindemiths „Klavierübung in drei Stücken" rechnen, die Walter Gieseking vor kurzem mit bewunderungswürdiger Geschmeidigkeit aus den Tasten sprühte. Thematisch mehr als dürftig ausgestattet — darauf deutet schon ihr von ironischer Selbstkritik diktierter Titel — stellen sie rein technische Probleme dar, deren Meisterung den Klavierkünstler etwa auf die Stufe eines „Prestidigitateurs" stellt (um dieses Monstrum von Wort, das eine monströse Geschicklichkeit bezeichnet, einmal zu gebrauchen).

Ins Kapitel von den „Bewegungsenergien" und deshalb in die nähere Umgebung des concerto hindemithico gehört S. Prokofieffs drittes Konzert (C-Dur) für Klavier mit Orchester. Es geht aber darin insofern gemäßigter zu, als die Abkunft der Themen aus volkstümlichen russischen Motiven nicht zweifelhaft sein kann. Was Prokofieff allerdings mit diesen Themen

anstellt, wie er sie auf die keckste, spitzbübischste Manier polytonal umspielen läßt, das haben sie sich bei ihrer Ankunft auf dieser schönen Erde nicht träumen lassen. Es geht in Prokokieffs Konzert nicht so wüst zu wie im Hindemithicum, wenn auch nicht weniger spielerisch und willkürlich. Einmal sogar scheint der Komponist das Motto seines Konzerts — es lautet, wenn ich den Sinn dieser Musik richtig verstehe: „Wurstigkeit sei's Panier!" — vergessen zu wollen: im „meno mosso" des letzten Satzes klingt — es berührt wie ein Märchen aus längst verflossenen Zeiten — so etwas wie empfundene Musik auf — offenbar — o calamitatum calamitas — eine aberratio calami! Denn auf Empfindungen, Freundchen, wollen wir uns als fortgeschrittene „Menschen von heute" doch wirklich nicht mehr ertappen lassen!

Prokofieffs Konzert wurde von dem Pianisten Heinz Jolles, der für diese Gelegenheit die Haut des cunctator in calando, in der er früher daherwandelte, entschlossen abgestreift und sich in einen Derwisch an Beweglichkeit verwandelt hatte, unter Assistenz des Dirigenten Heinz Unger in einem Konzert der „Gesellschaft der Musikfreunde" zur Berliner Erstaufführung gebracht.

Wir verlassen — valete, farcimenta rhythmica! — das schnurrige Kapitel von der „kinetischen Energie" und wenden uns zu solcher Musik zurück, die es — „hinterwäldlerischer Weise"! — nicht verschmäht, Seelisches zu gestalten.

Es bereitet mir eine Genugtuung, auf die Klaviersonate (H-Moll, op. 12) von Ludwig Roselius aufmerksam zu machen, das Werk eines phantasievollen jungen Musikers, dessen erster, nach meinem Empfinden nur etwas zu langer Satz durch den Fluß der Darstellung und durch innere Logik interessiert. Das Finale wird durch eine fesselnde Chaconne gebildet. Man darf auf den Komponisten dieses Werkes, für das sich verdienstvollerweise der junge, noch etwas draufgängerische Pianist Hermann Hoppe mit Erfolg einsetzte, Hoffnungen setzen. Mögen sie sich erfüllen!

Auffallend ungleich wirkten zwei Kammermusikwerke des neuerdings vielgenannten, sehr begabten jungen Leipziger Komponisten Hermann Ambrosius, die, in den Opus-Zahlen einander verschwistert (op. 55 und 56) ihre Herkunft aus derselben Werkstätte nicht erraten lassen: sie haben so gut wie nichts miteinander gemeinsam. Das Klaviertrio op. 56 in D-Dur bewegt sich in gesunder, natürlicher Melodik, die sich, im ersten Satz und in der schlichten Romanze ansprechend, in den späteren Sätzen etwas spröde, mit einer wesentlich moderneren und dadurch stellenweise unklar wirkenden Harmonik verbindet. Also ein im Grunde maßvolles, wenn auch im Stil nicht vollkommen einheitlich wirkendes Werk evolutionärer Art! Im Gegensatz zu ihm rast das Klavierquintett op. 55, alle harmonischen Rücksichten über den Haufen rennend, ins Chaotische, und das mit einem nur stellenweise aus innerer Notwendigkeit gespeisten und daher aufreizend wirkenden Kraftaufwand, der durchaus nicht im Verhältnis zu dem steht, was der Komponist uns zu sagen hat. Es ist trotz inspirierter Episoden (langsamer Teil) ein draufloskomponiertes Werk anspruchsvollster Art, dessen Problematik angesichts des Tempos, in dem Ambrosius seine Arbeiten herausschleudert, gerade seine Freunde besorgt machen muß. Wäre es, liebwerte Brüder in Apoll, nicht vernünftiger, das Geschäft der Eruptionen den Herren Vulkanen zu überlassen, die in der beneidenswerten Lage sind, daß sie niemand für die Produktion von Schlacken und Asche verantwortlich machen kann?

Zu den wohltuenden Eindrücken darf man Wilhelm Rinkens' „Deutsche Suite" für Klavier op. 32 rechnen, deren Kenntnis wir gleichfalls Hermann Hoppe zu verdanken haben. Die Natürlichkeit und warme Herzlichkeit dieser, Gott sei Dank, unproblematischen Musik heimelt uns an. Rinkens komponiert, vom bacillus neopathicus gänzlich unberührt, so, wie es seinem Empfinden entspricht, und kümmert sich den Teufel drum, was andere für „zeitgenössisch" halten. Am reinsten scheint mir der Humor des Komponisten im letzten, gelungensten Satz der nicht überall gleichwertigen Suite aufzublühen.

Nun ist es aber — „von Zeit zu Zeit" (aber nicht unentrinnbar Abend für Abend) hör' ich den Neuen gern (zu) — für dies Mal genug der Uraufführungen. Über ihnen wird heute bekanntlich die Wiederholung wertvollster Werke versäumt, die nur des genaueren Kennenlernens bedürften, um dem allgemein anerkannten musikalischen Kulturgut zugerechnet zu werden. Wir wenden uns zu einem kurzen Rückblick den Aufführungen der Werke zu, die so recht eigentlich das Rückgrat eine gesunden Musiklebens bilden.

Allein die Tatsache, daß Bachs H-Moll-Messe in diesem Winter zweimal in Aufführungen, die bei aller Verschiedenheit der Auffassung von dem gleichen künstlerischen Ernst getragen waren, der Öffentlichkeit zugänglich war, bedeutet einen gar nicht zu ermessenden Gewinn. Es wäre müßig, diese Aufführungen (Chor der staatlichen Hochschule unter Siegfried Ochs und Singakademie unter Georg Schumann) gegeneinander ausspielen zu wollen. Wir stellen lieber mit größter Genugtuung fest, daß die Zuhörer der tiefgründigsten aller deutschen Messen mit tiefer Andacht gelauscht haben.

Eine mit ungewöhnlicher Kraft und Eindringlichkeit herausgearbeitete Wiedergabe der Berliozschen Totenmesse durch den Chor der staatlichen Hochschule unter Siegfried Ochs sei hier nur kurz gestreift. Das Werk des genialen Feuerkopfes — seine Erschütterungen (tuba mirum) beruhen nicht zuletzt auf dem Aufgebot ungeheurer Mittel — ragt wie ein Fremdkörper in unsere Zeit. Es hat von jeher mehr Staunen erregt, als Ergriffenheit ausgelöst.

War die Wiedergabe von a-cappella-Chören aus fünf Jahrhunderten durch den Nürnberger Hardörfer-Chor (Dirigent Anton Hardörfer) — das Programm umfaßte Werke von Dufay bis Kaminski — dank der ausgezeichneten Disziplin, Klangkraft und Intonationssicherheit dieser Vereinigung ein bemerkenswertes Ereignis, so bedeutete die Aufführung des Brahmsschen Requiems durch den Bruno Kittelschen Chor und das philharmonische Orchester unter Furtwängler eine Gipfelung nachschaffender Kunst. In solcher Reinheit und Innigkeit des Ausdrucks, in so vollendetem Ausgleich zwischen Chor und Orchester ist das herrliche Werk in Berlin noch nicht gehört worden.

Zu unserer Musik- und Bildbeilage

Zu der Arie von Gluck teilt Dr. P. Mies, dem der Fund geglückt ist und der auch eine Übersetzung des italienischen Textes gegeben hat, folgendes mit:

Die als Notenbeilage im Klavierauszug mitgeteilte Arie von Gluck entstammt einem Konvolut von Opern- und Kantaten-Arien Glucks, Guglielmis u. a. aus der Versteigerung der Bibliothek des Schlosses Ehreshoven. Die Werke liegen in zeitgenössischen Abschriften meist in Partitur und Stimmen vor. Diese Arie ist weder in Wotquennes thematischem Verzeichnis der Werke Glucks noch in Liebeskinds und Arends' Nachträgen erwähnt. Und doch spricht mehreres für ihre Echtheit. Einmal wußte der Besitzer der Bibliothek in den Werken Glucks offenbar sehr gut Bescheid. Denn die aus vielen anderen Opern (Ezio, Issipile, Antigono, Themistocle u. a.) vorhandenen Stücke sind ausnahmslos richtig eingereiht, sogar mit Akt- und Szenennummern. Auch enthielt die Bibliothek eine zeitgenössische Abschrift der Partitur der Oper „Il Trionfa di Clelia", das zweite der bekannten beiden Exemplare. Vielleicht gehört die Arie wie die aus Metastasios „Themistocle" als Einlage zu einer fremden Oper.

Dann aber ist der musikalische Inhalt Glucks würdig. Man hat sich die Arie wohl im Munde eines kampferprobten Jünglings zu denken, der sich in ihr gegen die grausame Gebieterin, die vielleicht seine Liebe zurückweist, ausspricht. Der erste Teil mit den scharfen dynamischen Gegensätzen, den immer wieder absinkenden Sprüngen der Singstimme, der Mittelteil mit schmerzlichen melodischen Linien und Harmonien, beide vollkommen koloraturlos, erfassen diese Stimmung aufs beste.

Die Originalpartitur notiert die Singstimme im Sopranschlüssel mit Begleitung von zwei Violinen, Bratsche, Baß ohne Bezifferung, wozu naturgemäß Cembalo hinzukommt. Der Klavierauszug hält sich soweit wie möglich an das Original; so ist in der Dynamik nichts hinzugefügt, an der Inkonsequenz in der Schreibart der Vorschläge ist möglichst wenig geändert, auch die akkordliche Ausfüllung ist möglichst beschränkt.

Sollte diese Ausgabe zu Hinweisen auf anderweitiges Vorkommen von Text und Musik führen, so bittet der Herausgeber um Mitteilung. Dr. Paul Mies-Köln.

Unser erstes Bild widmen wir Georg Richard Kruse, diesem vor allem um die Erforschung Lortzings, Nicolais und von Hermann Götz hochverdienten Manne, der nunmehr, seit 17. Januar, zu den Siebzigern gehört, deren Rüstigster einer er ist. Wir freuen uns auch, diesen Mann

gleich in seinem eigensten Gebiet, dem der Erforschung Lortzings, vor unsre Leser treten lassen zu können. Bei Kruse, einem geborenen Schlesier, wächst die Beschäftigung mit diesem Komponisten einheitlich aus seinem eigensten Wesen heraus, in unserer Zeit doppelt erfreulich. Er hat sich denn auch um Lortzing gekümmert, als dieser Mann von den Gebildeten noch reichlich über die Achsel angesehen wurde. Ein herzlich Glückauf zum weiteren Lebensweg.

Das Bild der siebengiebeligen Ev. Stadtpfarrkirche zu Hermannstadt gehört zu dem Aufsatz von Dr. R. Burmaz und soll unsere Leser recht besinnlich daran erinnern, daß weit weg vom deutschen Stammland deutsche Männer und Frauen deutsches Wesen in unverbrüchlicher Treue hochhalten, was durch den Aufsatz über „Die Siebenbürgischen Thomaner" uns allen noch besonders deutlich vor Augen geführt wird.

Neuerscheinungen

Max Steinitzer: Tschaikowsky. Kl. 8°, 72 S. Phil. Reclam jun. Leipzig 1926.

Charles Sanford Terry: Bach, The Passions. 2 Bde. 56 u. 80. S. und Bach, The Cantatas and Oratorios. 2 Bde. 52 u. 38. S. Kl. 8°. In der Sammlung „The Musical Pilgrim". Oxford University Press, London: Humphrey Milford 1925 u. 1926.

Roger North: The Musical Grammarian. 8°, 41 S. Ebenda.

Alfred Baresel: Das Jazz-Buch. Anleitung zum Spielen, Improvisieren und Komponieren moderner Tanzstücke mit besonderer Berücksichtigung des Klaviers. 8°, 34 S. Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig, Riga, Berlin. 1926.

Max Chop: Geschichte der deutschen Militärmusik, mit einem Vorwort von Th. Grawert. 8°, 28 S. Verlag Louis Oertel, Hannover 1926.

K. Schurzmann: Von Tonart zu Tonart. Eine allgemeinverständliche Modulationslehre. 8°, 46 S. Ries & Erler G. m. b. H., Berlin. 1925.

Neujahrsblatt der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich auf das Jahr 1926: Claude Debussy von Dr. Fritz Gysi. Gr. 8°, 28 S. Art. Instit. Orell Füßli, Zürich.

Alexander László: Die Farblichtmusik. 8°, 71 S. Mit Tafeln und Textabbildungen. Hierzu in Ed. Breitkopf: Laszlo: op. 10 Präludien für Klavier und Farblicht. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1925.

Festschrift zum 50jähr. Jubiläum des Leipziger Lehrergesangvereins 1876—1926 im Auftrage des Vorstandes verfaßt von Paul Hase (1. Schriftführer). Kl. 4°, 55 S. Der sehr geschmackvoll ausgestattete Festband bringt zuerst eine Anzahl allgemein-künstlerischer Aufsätze, so die in Poesie getauchte Einführung „Kunst und Leben" von Albert Liebold (dem 1. Vereinsvors.), der auch den von A. Mendelssohn als Festchor komponierten Hymnus „Verklärung" dichtete; sein Text sowie eine Einführung von Mendelssohn in dessen Komposition ist ebenfalls hier abgedruckt. Im weiteren beleuchtet Günther Ramin, der Dirigent des Vereins, kurz und treffend „Die Stellung des Männerchors innerhalb des Chorgesangs", Fritz Jöde ist mit einer seiner bekannten „Notenübungen im Dienste des Chorgesangs" vertreten, und Erwin Lendvai findet scharfe Worte über „Die Liedertafelweis". Eine Entwicklungsgeschichte des Vereins von Paul Hase sowie Bildbeigaben, darunter als Titelbild eine sehr schöne Lithographie, die den markanten Kopf von Prof. Hans Sitt, dem bekannten Geiger und langjährigen Liedermeister des Vereins zeigt, u. a. m. vervollständigen die allgemeines Interesse beanspruchende Festschrift.

Zu der Besprechung von Ernst Rabichs „Musikgeschichtliche Prüfungsaufgaben" (H. Beyer & Söhne, Langensalza) im Novemberheft 1925.

Prof. Ernst Rabich hat auf meine in H. 11, 1925, S. 663 veröffentlichte Besprechung seiner „Musikgeschichtlichen Prüfungsaufgaben" eine längere Erwiderung gesandt, worin er die von mir beanstandeten drei Punkte verteidigt. Da hier eine Auseinandersetzung wegen Raummangels nicht stattfinden kann, so erkläre ich hiermit ohne Umschweife, daß mich Rabichs Auffassung des Schubertschen Liedschaffens nach nochmaliger Prüfung überzeugt hat sowie auch allgemein überzeugend ist und demnach durchaus zu Recht besteht. Von den beiden anderen Punkten (Definition des Liedes und „Das Musikdrama Glucks zur Vollendung zu bringen war Rich. Wagner vorbehalten") konnte ich jedoch nicht abgehen. Der Leser kann ja hier ohne weiteres selbst entscheiden, ob er sie gelten lassen will oder nicht.

Wilhelm Weismann.

Dr. Hugo Neußer und Dr. Alexander Hausleithner: E. S. Engelsberg, Leben und Werk. 8°, 372 S. Troppau 1925, Verl. des Deutschen Sängerbundes in Schlesien.

25 Jahre Neue Musik. Jahrbuch 1926 der Universal-Edition. Herausgeg. von H. Heinsheimer und Paul Stefan. 8°, 332 S. Universal-Ed. Wien.

Adolf Strube: 120 ev. Choralmelodien nach dem Tonwortverfahren zusammengestellt. Carl Merseburger, Leipzig.

Besprechungen

LOCHEIMER LIEDERBUCH UND FUNDAMENTUM ORGANISANDI DES CONRAD PAUMANN. In Faksimiledruck herausgegeben von Konrad Ameln. Berlin, Wölbing-Verlag, 1925.

Mit diesem Werk, dessen technische Ausführung der bekannten Firma C. G. Röder, Leipzig, anvertraut worden ist, hat sich obiger Verlag in die Öffentlichkeit eingeführt. Es ist hier eine Leistung erzielt worden, die jeden Kenner des in der Bibliothek des Fürsten Stolberg in Wernigerode befindlichen Originals durch die bis in die kleinsten Details erreichte Genauigkeit der Wiedergabe überraschen und entzücken muß. Dem Musikhistoriker ist damit ein bequem erreichbares und unbedingt zuverlässiges Quellenmaterial in die Hand gegeben. (Sind doch im Anhang S. 2ff. sogar die Wasserzeichen der im Original verwandten Papiersorten sorgfältig aufgezeichnet und die Orte ihres Vorkommens tabellarisch vermerkt worden.) Eine andere Frage ist, ob für diese Herausgabe wissenschaftlicherseits ein wirkliches Bedürfnis vorliegt. Bekanntlich haben ja Friedrich Arnold und Heinrich Bellermann schon im Jahre 1876 im 2. Jahrgang der Chrysanderschen Jahrbücher für musikalische Wissenschaften obigen Wernigeroder Codex in einer 234 (!) Seiten umfassenden Veröffentlichung kritisch bearbeitet und zum großen Teil in moderne Notation übertragen.

Trotz der gegenteiligen Versicherung ist es indessen den damaligen Herausgebern nicht gelungen, eine einwandfreie Wiedergabe des Originals zu erreichen. Stillschweigende Verbesserungen vermeintlicher Fehler diastematischer, rhythmischer und accidentaler Natur sowie Willkürlichkeiten der Textunterlegung vernichten mehrfach wesentliche Eigentümlichkeiten damaliger Musikanschauung. Dabei ist aber das Locheimer Liederbuch ein höchst bedeutsames Dokument der Nürnberger Musikkultur um 1450, wie erst jüngst O. Ursprung in einem anregenden Aufsatz (Archiv für Musikwissenschaft V, S. 316ff.) so lebendig darzustellen gewußt hat. Einzelne Lieder wie „All mein Gedencken", „Ich spring an disem ringe", „Ich var dohin" sind heute wieder Allgemeingut geworden. In den mehrstimmigen Sätzen offenbart sich ein starker äußerlicher Einfluß der burgundisch-niederländischen Musikkultur. An einem Vergleich etwa des einzigen im Liederbuche überlieferten niederländischen Satzes: „Een vrouleen edel von naturen" (durch Aufführungen des Freiburger Seminars wieder lebendig gemacht) mit dem dreistimmigen Satz: „Der wallt hat sich entlawbet" ließe sich die deutsche Eigenart in melodischer, harmonischer und rhythmischer Beziehung gegenüber dem fremden Vorbild klar festlegen. Für derartige Spezialforschungen ist aber eine zuverlässige Quelle durchaus Vorbedingung. Eine Neuausgabe liegt daher als dringendes Bedürfnis wissenschaftlicherseits vor. Bei der Wahl zwischen einer neuen Übertragung in moderne Notation und einer Faksimilierung des Originals hat man sich trotz größerer Schwierigkeiten für das letztere entschieden und sich damit ganz auf das Bedürfnis des Forschers eingestellt. Es ist zu hoffen, daß durch die Anregung dieser mustergültigen Faksimileausgabe des Wernigeroder Codex in vereinter Forscherarbeit wirklich grundlegende Eigenarten deutscher Geisteshaltung aufgedeckt werden. Es ist auch möglich, daß in der äußeren Geschichte dieses Handschriftenkomplexes auf Grund des Faksimiles eine endgültige Klärung erfolgt. Bis jetzt ist das Locheimer Liederbuch von einer Sammlung eines jüdischen Schreibers Wolflein von Lochamen (Arnold) zu einer Liederschrift des Frater Jodocus von Winshofen für den Nürnberger Patrizier Wolflein v. Lochamen und seine Frau Barbara (Joh. Janssen), von da zu einer selbsthändigen Sammlung des Nürnberger Wolflein von Lochammer in Erinnerung an frohe Stunden zu Agendorf (Ursprung) und schließlich zu dem Stammbuch einer jungen Dame (Ameln) umgedeutet worden, in dem der Wolflein von Lochammer nur noch gleich Hans Ott die Rolle eines späteren Besitzers der Handschrift einnimmt. Ich bin aber überzeugt, daß damit die Reihe der Hypothesen noch längst nicht abgeschlossen ist. Diese Handschrift fordert geradezu zum Spintisieren heraus. Übereinstimmend ist bis jetzt das Fundamentum des Conrad Paumann als ursprünglich von der Liederhandschrift getrennt angesehen worden, ohne indes wirklich einleuchtende Beweise dafür erbringen zu können. Es sprechen jedenfalls mindestens so viele Gründe gegen diese Hypothese wie dafür.

Großes Lob verdient der dem Faksimile angehängte sachliche Bericht des Herausgebers Dr. Konrad Ameln. Sein größter Wert besteht in einer sorgfältigen Konkordanzaufstellung, die eine höchst bedeutsame Unterstützung für die Lösung korrumpierter Stellen und für die Sicherung der Glaubwürdigkeit uns fremd gewordener Anschauungen bietet.

Möge auch diese durch vereinte Arbeit noch eine baldige Erweiterung erfahren. Dr. Karl Dèzes.

DR. HERBERT BIEHLE: Georg Schumann. Eine Biographie. Verlag von Ernst Bisping, Münster i. W. 1925.

Der Verfasser hat aus Anlaß des 25. Jubiläums Georg Schumanns als Dirigent der Berliner Singakademie ein kurzes Lebensbild von diesem seinem ehemaligen Lehrer entworfen. Er befaßt sich im

zweiten Teil seines Büchleins mit dem Komponisten Georg Schumann, um in einem Schlußkapitel die Ergebnisse seiner Betrachtungen kurz zusammenzufassen.

Die Arbeit des jungen Verfassers befriedigt in der Darstellung des Lebenslaufs mehr als in der Würdigung des Werkes und in den zusammenfassenden Betrachtungen. So gewissenhaft sich Biehle — es war für ihn als früheren Schüler Georg Schumanns besonders schwer — um möglichste Objektivität bemüht — er zitiert neben zustimmenden Kritiken mit großer Unbefangenheit auch weniger günstige — ein Rest von Unfreiheit in der Beurteilung ist nicht überwunden. Die Kernfrage, inwieweit Georg Schumann, der Komponist, als „originale geistige Persönlichkeit" anzusprechen ist — dies ist der Ausdruck des Verfassers — hätte einer tiefer schürfenden Behandlung bedurft. Auf jeden Fall hätte die Untersuchung, inwieweit sich Georg Schumann als Schaffender aus eklektischen Anfängen zur Selbständigkeit entwickelt hat, den Brennpunkt der Erörterung bilden müssen. Bei Besprechung eines der wirkungsvollsten und erfolgreichsten Werke Georg Schumanns, „Ruth", meint Biehle, die Verwendung eines deutschen Volksliedes aus dem 15. Jahrhundert hätte niemand beanstandet, wenn nicht der Komponist selbst einen Hinweis auf diese Quelle gegeben hätte. Das ist nicht richtig. Die stilistische Uneinheitlichkeit des Werkes kann man bei aller Anerkennung seiner Vorzüge, namentlich der hervorragend gesetzten Chöre, nicht überhören. Leider ist Biehle auch in der Auswahl der Notenbeispiele nicht sehr glücklich gewesen. Es hätten sich sicher Proben von selbständigerer Erfindung finden lassen, als das Beispiel S. 30 und selbständigeren Stils, als das Variationenthema aus dem zweiten Quintett. A. D.

MAX SAUERLANDT: Die Musik in fünf Jahrhunderten der europäischen Malerei. Königstein i. T. und Leipzig 1922, Karl Robert Langewiesche. VIII, 168 und IV Seiten.

Das anziehende und unerschöpflich reiche Thema „Musik im Bild" ist schon wiederholt in Abbildungswerken behandelt worden, so u. a. 1907 von R. Wustmann, 1912 von H. H. Ewers und J. E. Poritzky, 1916 und 1920 von H. Ruth-Sommer. Unter den bisher erschienenen Bildmonographien gebührt dem vorliegenden Bande, den der bekannte Leiter des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe feinsinnig zusammengestellt hat, jedenfalls der erste Platz. In ausgezeichnet klaren Wiedergaben sind in ihm nahezu 170 Gemälde aus der Zeit von etwa 1450 bis 1850 — genauer: 1420 bis 1870 — vereinigt, die insgesamt eine reiche Anzahl von Belegen für die wichtige Rolle der Tonkunst innerhalb des geistigen und gesellschaftlichen Lebens in alter und neuerer Zeit bieten. Als Höhepunkte des fünf Jahrhunderte umspannenden Weges, der von den Kölner Meistern der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis zu Spitzweg, Delacroix und Schwinds „Sinfonie" führt, heben sich die Bilder der italienischen Cinquecentisten und der niederländischen Maler der Barockzeit ab: hier ist die Stoffülle so groß, daß eine Auslese keine Schwierigkeiten macht. Mögen auch für Sauerlandt bei der Auswahl der Tafeln zumeist kunst- und kulturgeschichtliche Leitgedanken maßgebend gewesen sein, so wird doch auch der Instrumentenforscher für manche weniger bekannte und seinen Zwecken nützliche Abbildung dankbar sein. Besonders wäre hier auf die den Band eröffnenden Gemälde der Kölner Schule hinzuweisen. — In der Einleitung unternimmt der Herausgeber die Aufgabe, Wesen und Eigenart der in den Bildern dargestellten Instrumente zu kennzeichnen. Obwohl Riemann, Sachs und Schlosser als Gewährsmänner angeführt sind, spürt man freilich bald, daß Sauerlandt auf diesem Gebiete nicht genügend heimisch ist und manche Irrtümer und Verwechslungen begeht, die unschwer zu vermeiden gewesen wären, so z. B. wenn das Rebec (Tafel 15) als Bogenlaute, die Querflöte (19) als Flûte douce erklärt, der Pommer mit Zink (28) und Blockflöte (82), die Lira da braccio mit der Violine (54), Laute (55) bzw. Theorbe (136—138, 145) mit der Mandoline oder Klavichord mit Virginal (110, 115, 117, 120, 121) verwechselt werden. Wenn sich diese Schönheitsfehler bei einer etwaigen neuen Auflage beseitigen und einige entbehrliche Tafeln — etwa 27, 37, 62, 151, 158, 161 — durch inhaltlich ergiebigere Abbildungen ersetzen ließen, so würde das dem sehr empfehlenswerten Buche nur zum Vorteil gereichen. — Derselbe Gegenstand liegt einem anderen unlängst erschienenen Abbildungswerke zugrunde.

KURT MORECK: Die Musik in der Malerei. München 1924. G. Hirth's Verlag, 113, 147 und VIII Seiten.

Abgesehen davon, daß in den der Einleitung beigegebenen Abbildungen auch Erzeugnisse der Plastik und Graphik berücksichtigt sind, ist in der Auswahl der Bildtafeln auf den ersten Blick eine starke Abhängigkeit von Sauerlandts Buch zu erkennen, denn unter den 147 Tafeln sind nicht weniger als 84, die schon dort enthalten sind. Dazu kommt noch eine Anzahl Blätter, die auch bei Ewers-Poritzky und anderwärts zu finden sind; es darf also wohl gesagt werden, daß sich Moreck seine Aufgabe etwas leicht gemacht hat und die Ausbeute an Neuem bei ihm nicht eben groß ist. Im Gegensatz zu Sauerlandts nur knapp gehaltenem Vorwort bietet Moreck nach dem Vorbild von Poritzky eine weitschichtige Einleitung „Musik und Malerei", die mit großer Wärme und guter Einfühlung in das Stoffgebiet geschrieben, stellenweise

aber auch etwas phrasenreich ausgefallen ist und wichtige sich aus dem Thema ergebende Fragen unberührt läßt. Leider muß auch von Moreck gesagt werden, daß er das Fach der Instrumentenkunde nur sehr unvollkommen beherrscht und ihm daher ebenfalls häufig Irrtümer unterlaufen: Klavichord und Spinett bzw. Virginal, Violoncell und Viola da gamba, Spinett und Clavecin werden fast ständig verwechselt, mehrmals auch Laute und Cister; das Tasteninstrument — ohne jede Frage ein Positiv — auf Tintorettos Dresdener Bild der „Musizierenden Frauen" (Tafel 35) wird als „klavierähnliches Klavichord mit Unterbau" bezeichnet u. dgl. m. — ein Mangel an Sachkenntnis, der besonders im Verzeichnis der Bildtafeln bei der Angabe der vorkommenden Instrumente störend zutage tritt. Die Wiedergabe der in Autotypie ausgeführten Abbildungen ist zu loben, obschon hier nicht die Schärfe und Klarheit wie in Sauerlandts Buch erreicht wird, das auch wegen des gewählten größeren Formats den Vorzug verdient. — Trotz diesen Ausstellungen, die dringende Abhilfe seitens eines geschulten Instrumentenkundlers bedürfen, wird der Kunst- und Musikfreund auch aus dem Münchener Bilderbuch manche Anregung und reichen Genuß schöpfen können!

Im Zusammenhang hiermit mag an eine hübsche Äußerung Victor v. Scheffels erinnert werden, die sich in einem 1858 zu Donaueschingen geschriebenen Briefe an den Münchener Bibliothekar Julius Joseph Maier findet: „Mancher, der Sinn hat für alte Kunst und Art, ist wohl schon da und dort in einer Gemäldegalerie vor einem Bild venetianischer oder deutscher Schule des XVI. Jahrhunderts, darauf emsig musizierende und singende Männlein und Fräulein in anmutigen Gruppen abkonterfeit sind, mit Wohlbehagen gestanden und hat den gemalten Abbildern frummer Vorfahren... seine kulturgeschichtliche Ehrerbietung nicht versagt. Die Bilder dieser Art, meist Porträtstudien, führen in das Innere der bürgerlichen reichen Häuser und des städtischen gesellschaftlichen Tons von damals; — in Welschland wie in Deutschland war die Hausmusik ein Stück täglichen Lebens, erfreute sich einer emsigen Pflege... Es liegt ein Hauch von naiver Freude an der Musika und glücklichem Stilleben über solch einer Szenerie, den man im modernen Konzert oder der Musik des Salons vergeblich wieder sucht."

Dr. G. Kinsky.

GIAN BUNDI: Hans Huber. Die Persönlichkeit nach Briefen und Erinnerungen. Verlag von Helbing und Lichtenhahn, Basel. 1925.

Dieses Buch des Berner Musikschriftstellers Bundi darf als wertvolle Ergänzung von Refardts kleiner Hans Huber-Biographie angesehen werden, denn es handelte sich für den Verfasser nicht in erster Linie um eine erschöpfende Lebensbeschreibung, sondern um die Heraushebung der künstlerischen und menschlichen Persönlichkeit. Bundi hat sich zu diesem Zwecke, von persönlichen Beziehungen als Freund und Librettist abgesehen, den Einblick in 1000 Briefe Hubers verschafft und das Wesentliche daraus über des Tondichters Jugend, musikerzieherische Wesensart, seine Liebe zur Natur, nicht zuletzt natürlich über sein musikalisches Glaubensbekenntnis, den Verkehr mit anderen Musikern usw. zusammengefaßt. Daß das Kapitel über den Leipziger Musikstudenten besonders ergiebig ausgefallen ist, wird gerade manchen Leser dieser Zeitschrift zur Einsicht in das Büchlein reizen. In der Tat gewährt es manchen kleinen Beitrag über Leipziger Musik aus dem Anfang der 1870er Jahre: Huber hörte damals Hans von Bülow als Mendelssohnspieler, sah Franz Liszt, lernte Wagner und Brahms persönlich kennen. Man wünscht sich dies Buch über einen der namhaftesten Schweizer Musiker und eine warmherzige menschliche Persönlichkeit in die Hände vieler.

M. U.

IRMGARD LEUX: Christian Gottlob Neefe (1748—1798). Veröffentlichungen des Fürstl. Institutes für musikwissensch. Forschung zu Bückeburg. V. Reihe: Stilkritische Studien, II. Bd. Leipzig 1925. Fr. Kistner und C. W. F. Siegel. 208 S.

Titel und Reihe dieses Werkes sind mit dem Inhalt nicht ganz im Einklang. Denn der größere Teil wird mit einer Lebensbeschreibung Neefes ausgefüllt, der kleinere nur beschäftigt sich mit einer stilkundlichen Analyse der Instrumentalwerke. Die an sich viel wichtigeren Singspiele hat die Verfasserin mit Rücksicht auf eine ältere Dissertation leider nicht stilistisch untersucht.

Die Lebensgeschichte eines Neefe muß als Lehrer Beethovens von Interesse sein. Die Darstellung ist sehr eingehend und berücksichtigt in weitem Umfang den gesamten Kreis um Neefe. Manches ist mir etwas zu hypothetisch. Wenn z. B. S. 22 aus dem Berichte Reichardts „Auch kann ich nur so des Herrn Neefe... als eines ungewissen Bewohners Leipzigs erwähnen" auf einen Zusammenstoß der beiden Künstler geschlossen wird, so geht das entschieden zu weit. Der Satz besagt doch lediglich, daß Reichardt nicht genau wußte, ob Neefe 1766 noch in Leipzig sei; und das stimmt mit Neefes Autobiographie überein, der berichtet (S. 194), daß er im Jahre 1776 nach Dresden gereist sei.

Etwas von dieser Hypothesenbildung findet sich in den vielen Reminiszenzen die im stilkritischen Teil erwähnt werden. Aus irgendwelchen figurativen oder melodischen Gleichheiten auf Anlehnungen zu schließen, ist gefährlich. So wird z. B. auf S. 149 bemerkt, daß „die Klaviertechnik Neefes in gewissen perpetuum mobile-Stellen stark

an J. S. Bach erinnert". Das mag richtig sein. Daraus folgt aber noch lange nicht, daß ihm bei der Komposition des III. Satzes der D-Moll-Sonate Bachs C-Moll- und Cis-Moll-Präludium „vorgeschwebt" hätten.

Wichtig dagegen ist die Darstellung der stilistischen Ähnlichkeiten mit Mozart und ihrer Gründe (S. 144), die Darlegung des wachsenden Einflusses der Mannheimer auf Neefe (S. 180), die Bedeutung des Capriccio C-Moll für den Aufbau der Sonate op. 31 II von Beethoven (S. 166f.). Hier liegt tatsächlich etwas ganz anderes als eine Reminiszenz vor. Das Buch ist ein wertvoller Beitrag für die musikalischen Zustände und Strebungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Dr. Paul Mies-Köln.

EUGEN D' ALBERT: op. 33. Aschenputtel. Kleine Suite für Orchester in 5 Sätzen. Rob. Forberg, Leipzig.

In den fünf Sätzen findet d' Albert reichlich Gelegenheit, all seine instrumentationstechnischen Künste in schier unerschöpflicher Fülle zur Illustrierung des bekannten Märchens brillieren zu lassen. Einem ganz auf Klang und zarte Konturen gestellten einleitenden Satz — Aschenputtel am Herd — folgt ein virtuos gemachtes Klangstück — Täubchen in der Asche.

Ein ausgedehnter Walzer mit famosen Mittelstimmen schildert den Ball am königl. Hofe. Im 4. Satz ist der Prinz mit einer liebenswürdigen Melodie treffsicher hingestellt und der Ritt mit den bösen Schwestern sehr charakteristisch gemalt. Nach all dem technischen Raffinement bilden aber doch die ungekünstelten derben Achttakter des Bauerntanzes einen trotz der Stilverschiedenheit willkommenen Abschluß der Festpolonaise und zugleich des Werkes.

Georg Kiessig.

CARL EHRENBERG: op. 20 Streichquartett. N. Simrock G. m. b. H., Berlin.

Der Inhalt entspricht nicht der Ausdehnung des Werkes. Der erste Satz interessiert zunächst durch ein plastisches, ausdrucksvolles Thema und das wirklich Gekonnte in Stimmführung und Satz, verliert sich aber im rein Konstruktiven und Ergrübelten. Der zweite langsame Satz und das Finale sind an Erfindung schwächer und leiden an dem Kontrapunkt.

Georg Kiessig.

KARL HOYER: op. 29. Serenade für fünf Blasinstrumente. N. Simrock, G. m. b. H., Berlin.

Fünf knapp gefaßte Sätze von guter Gegensätzlichkeit lassen einen Komponisten erkennen, in dem es innen klingt. Solcher still poetischen und versonnenen Musik, die keine äußeren Effekte braucht, zu begegnen, macht Freude. Die Bläservereinigungen sollten sich dieses Werkes dankbar annehmen.

Georg Kiessig.

VEREINIGTER MUSIKERKALENDER HESSE-STERN. 48. Jahrg. 3 Bde., ca. 1500 S. Berlin, Max Hesses Verlag, 1925.

Da der „Unentbehrliche" erst Anfang Januar in unsere Hände gelangte, genügt es darauf hinzuweisen, daß auch dieser Jahrgang wieder einen starken Fortschritt zum vorherigen bedeutet, z. B. der Länder- und Städteteil sogar bis nach Palästina, ins gelobte Land also, gelangt ist. Hinsichtlich des Kalendariums hätten wir nur den einen Wunsch: Statt daß vom vorherigen Jahr noch die drei letzten Monate volle Berücksichtigung fi den, mögen diese, weil sie bei dem späten Erscheinen des Kalenders niemand mehr etwas nützen, wegfallen; statt dessen mögen aber die drei ersten Monate des folgenden Jahres beigegeben werden. Dann kommt es auch nicht so sehr darauf an, ob der Kalender etwas früher oder später erscheint.

ROBERT SCHUMANN-STIFTUNG

Eingang:

H.	M. 10.—	Schulz, Käthe, Klavierlehrerin, Görlitz	M. 3.—
P. J.	„ 50.—		

Ausgang:

Th. W.		M. 25.—	Kostenlose Lieferung der „Z. f. M." an Bedürftige	M. 25.50
L. O.		„ 30.—	P. M.	„ 35.—
R. G.	3 × 100.— M. =	„ 300.—	F. M.	„ 100.—
S. Th.	3 × 10.— M. =	„ 30.—	Sch. G.	„ 20.—
W.	3 × 10.— M. =	„ 30.—	W. J.	„ 50.—
K. J.	2 × 20.— M. =	„ 40.—		

Kreuz und Quer

Wegen Raummangels erschient der Artikel über die Vertonungen von Mörikes „Das verlassene Mägdlein“ im nächsten Heft

Die Dresdner Kapelle als Gewandhausorchester

Das Ereignis, auf das unsere Leser genügend vorbereitet worden sind, hat sich nun vollzogen: die Sächsische Staatskapelle unter Fritz Busch hat das 15. Gewandhauskonzert bestritten und wird noch einmal von Dresden herbeieilen, um ihre dem Gewandhausdienst auf undefinierbare Weise entzogenen Kollegen zu vertreten und der Gewandhausdirektion den Dienst zu leisten, die Tradition ihres Instituts nicht noch mehr in die Brüche gehen zu lassen, als es die Kulturbehörde der Stadt Leipzig anzuordnen versucht hat. So ist's denn zu dem grimmigen Karnevalsscherz gekommen, daß die Opernstadt Dresden ihre Kapelle hergeben muß, damit die Konzertstadt Leipzig ihr Orchester in ihrer immer glorreicher werdenden Oper spielen lassen kann, worüber sich Dresden vor Vergnügen die Hände reibt. Indessen lassen wir diese Seite der Angelegenheit zunächst ruhen, mit dem Versprechen aber, uns im nächsten Heft gerade auch mit den Auslassungen Dr. Abers in den L. N. N. ein wenig zu beschäftigen, denn gerade auch so etwas muß leider gewertet sein.

Als solches war das Konzert ein künstlerisches Ereignis, in diesem Sinne gerade auch von den Mitgliedern des Gewandhausorchesters anerkannt, die in dieser, wie wir erfuhren, geradezu probefreien Woche — wir leben ja eben in Leipzig wirklich im Karneval — der Hauptprobe beiwohnten. Überhaupt, so kläglich bei der ganzen Angelegenheit die Stadt mit ihrem Brecher abschneidet, sie ist ein Ruhmesblatt in der Geschichte der beiden Orchester, das des hiesigen insofern, als man nichts davon hörte, daß sich Mitglieder desselben aus musikpolitischen Gründen gegen das Auftreten ihrer Dresdner Kollegen gewendet hätten. Und erfreulich ist's, wenn in der ganzen Gesinnung der gewöhnliche Mann und Staatsbürger turmhoch über den Führern steht. Also, das Konzert war ein außergewöhnliches künstlerisches Ereignis. Wie die Dresdner Kapelle jetzt wieder unter Busch spielt, der gleich dem früheren Schuch sich streng seinem Orchester widmet, dafür gibt es im deutschen Musikgebiet nur einen Vergleich: die Wiener Philharmoniker, so diese noch die gleiche eminente Elastizität wie vor dem Krieg besitzen. Geboten wurde eine reine Orchesterfolge und zwar die Egmont-Ouvertüre, die beiden B-dur-Sinfonien von Beethoven und Schubert — stilistisch zwar interessant, aber etwas einseitig — und Till Eulenspiegel. Mit welcher Bravour bei glänzendster Akkuratesse und vollkommenster Ausgeglichenheit die Künstler, von denen jeder auf diesem klassischen Boden noch im besonderen sein Bestes hergab, dieses Werk förmlich herausschleuderten, hört man vielleicht nicht zum zweitenmal wieder. Ein näheres Eingehen, gerade auch auf Buschs Dirigententum, müssen wir uns aufs nächste Heft versparen. Ja ja, es war ein denkwürdiger und köstlicher Abend, das Dresdner Gewandhauskonzert, das wir Herrn Brecher und dem Oberbürgermeister von Leipzig verdanken.

Neue Mitteilungen über Beethovens letzte Lebenstage

Im „Neuen Wiener Journal“ veröffentlicht Elsa Bienenfeld die wichtigsten Stellen aus zwei Briefen, die Johann Baptist Streicher, der Sohn von Beethovens und Schillers Jugendfreund Andreas Streicher, über die letzten Lebenstage des Tondichters kurz nach dessen Tode an den Londoner Harfenspieler und -fabrikanten Johann Andreas Stumpff geschrieben hat, einen gebürtigen Thüringer, der mit dem Meister 1824 auch in persönliche Berührung gekommen war. Von den verschiedenen kleinen Neuigkeiten, die, vorwiegend die Beethovenforschung angehend, darin beigebracht werden, sei hier erst einmal hervorgehoben, daß die Freude über die Kunde von der Unterstützung, die dem Meister die Londoner Philharmonische Gesellschaft für seine Leidenstage gewährte, einen freiwilligen Bruch des Wassers bewirkt und eine von den Ärzten schon beschlossene fünfte Punktierung überflüssig gemacht habe. (Beethoven litt bekanntlich an einer Leberschrumpfung, verbunden mit Wassersucht.) Einen großen Teil der Schriftstücke

widmet der Schreiber dem schlechten Eindruck, den die Wiener in der Angelegenheit in der ganzen Welt hervorriefen. Beethoven hatte sich bekanntlich selbst nach London um finanzielle Hilfe gewandt. Es wäre aber, wenn der Meister durch seine Krankheit tatsächlich in Not geraten wäre, doch in erster Linie die Pflicht ganz Wiens gewesen, ihm zu helfen. „Wie allgemein und tief dieser unersetzliche Verlust", schreibt Streicher u. a., „gefühlt und betrauert wird, brauche ich nicht besonders zu erwähnen; nicht unberührt darf ich es aber lassen, daß unser gesamtes Publikum, obwohl seit jeher an die Eigenheiten Beethovens gewöhnt, über die letzte derselben, sich an England um Unterstützung zu wenden, ebenso überrascht wie empfindlich verletzt ist. Beethoven scheint dies später selbst gefühlt zu haben, denn als ich ihm Ihren Einschluß übergab, vermied er sorgfältig, es zu berühren, daß er durch Sie die Philharmonische Gesellschaft zu dieser Unterstützung veranlaßt habe, und sagte mir dagegen, daß man in London der Meinung sein müsse, er befinde sich, durch die Krankheit am Komponieren gehindert, in Geldverlegenheit. Ich werde (das sind seine eigenen Worte) tausend Gulden davon vorläufig annehmen, welche sie dann in London von dem Ertrag des für mich zu veranstaltenden Konzertes abziehen mögen. Wollen sie mir den Überschuß schicken, so will ich, wenn ich zu arbeiten wieder fähig bin, ihnen dafür etwas schreiben . ." Im Anschluß daran erklärt Streicher, daß die Freunde des Tondichters, voran der Erzherzog Rudolf wie auch sein Vater Andreas Streicher, ihn, hätte er nur das Mindeste von Not geäußert, dann aber Hunderte und Tausende Wiener mit allen Kräften unterstützt haben würden. Hauptsächlich seine Sonderbarkeit und Feinfühligkeit hätten ihm nicht erlaubt, selbst kleine Geschenke, die man ihm angeboten, von seiner Umgebung anzunehmen, und Streicher ist überdies offenbar verwundert, daß Beethoven nach London um Hilfe geschrieben habe, wo er doch über 10000 Gulden an Wertpapieren und Geld hinterlassen habe. Freilich muß Streicher bei diesem Ehrenrettungsversuche der Wiener zugeben, daß die Einnahme eines Konzertes für ein Denkmal des Verblichenen den kläglichen Betrag von 200 Gulden kaum erreicht habe, und er war überhaupt bei der ganzen Angelegenheit nicht recht im Bilde. Mit Recht weist Elsa Bienenfeld darauf hin, daß der Meister mit dem nachgelassenen Gelde das Schicksal seines Neffen habe sicherstellen wollen. Hier sei hinzugefügt, daß sein hoher Sinn den größten Teil seiner Werte, nämlich sieben Bankaktien, schon immer als Eigentum des Neffen betrachtet hatte. Die „Wiener Wohltätigkeitsgschaftlhuberei", wie es die Herausgeberin ausdrückt, war ganz gewiß auch nicht sein Fall, und auch dazu sei noch verschärfend gesagt, daß Beethoven, selbst wenn er sie mitgemacht hätte, nach seinen alten Erfahrungen in Wien etwa aus einem Konzert auch so gut wie nichts zu erhoffen hatte: „Aus der ersten der beiden großen Akademien" vom Jahre 1824 (mit der Neunten und einem großen Teile der Missa solemnis) hatte Beethoven nämlich nur etwa ganze 400 Gulden erzielt, aus der zweiten sogar ein — Defizit von rund 800 Gulden, die er aber zum Glück nicht zu bezahlen brauchte. Und der Rossini-Taumel der Jahre 1822/23, wodurch Beethoven in Wien halb in Vergessenheit geraten war, hatte ihm auf die Dauer gewiß auch einen bitteren Nachgeschmack hinterlassen. So ist es denn kein Wunder, daß der Tondichter, wie aus manchen Briefstellen bezeugt, nicht viel für die Wiener übrig hatte und ihre Wohltaten nicht genießen wollte. Und endlich muß noch besonders unterstrichen werden, daß er die von London gesandte Summe nicht als ein wirkliches Geschenk, sondern, wie er mehrmals betont hat, als ein Darlehen auffaßte, das er durch neue große Werke, die sich die Philharmonische Gesellschaft wählen sollte, sozusagen „abarbeiten" wollte. Ganz rein können also die damaligen Wiener in der Angelegenheit nicht gewaschen werden. M. U.

Gluck als Tscheche!

Vor zwei Jahren hat der französische Musikschriftsteller Tiersot als Gast des tschechischen Konservatoriums für Musik in Prag in einem Vortrag Gluck als Angehörigen des tschechischen Volkes bezeichnet. Sein Vortrag wurde damals von den Tschechen bejubelt. Damals konnte diese Äußerung Tiersots als eine gelegentliche Entgleisung dem Nachkriegschauvinismus zugeschrieben werden. Heute, acht Jahre nach Kriegsende, hat der älteste französische Komponist der Gegenwart, Vincent d'Indy gelegentlich seiner Gastdirektion der tschechischen

Philharmonie in Prag einen Vortrag gehalten, in welchem er die französische Musik in den Himmel hob, die deutsche als minderwertig herabsetzte und abermals, um sich bei den Tschechen Liebkind zu machen, Gluck als „le votre compatriot, le Tchèque et musicien français" bezeichnet, wobei man wohl die Frage aufwerfen darf, wie sich d'Indy dieses Sujet mixte vorstellt. Spaß beiseite! Man greift sich an den Kopf angesichts dieser unerhörten Geschichtsfälschung. Dabei hat sich diese Wahnvorstellung, daß Gluck — der gar nicht in Böhmen, sondern in Bayern geboren ist, also äußersten Falles deutschböhmischer Abstammung sein könnte, sicher aber Oberpfälzer war — ein Tscheche war, in den Köpfen der Kompatrioten festgesetzt. So wurde kürzlich von tschechischer Seite erklärt, der Name Gluck, der sich ja gelegentlich auch Kluck schrieb, sei tschechisch (kluk bedeutet tschechisch soviel wie Knabe, Junge, Kerl). Es braucht hier wohl nicht darauf hingewiesen zu werden, daß der Name Kluck rein deutsch ist. Es scheint etymologisch die Anknüpfung an das neuhochdeutsche Wort Glück wahrscheinlich zu sein, soweit Namensdeutungen überhaupt einen Schluß auf die Abstammung zulassen. Die vorgeschlagene Etymologie des Wortes ließe sich durch die Tatsache rechtfertigen, daß die bayerische Mundart den i-Umlaut vor gutturalen Konsonanten nicht eintreten läßt, einem neuhochdeutschen „Brücke" steht in Ortsnamen auf bajuvarischem Gebiete „Bruck" gegenüber. An der Tatsache, daß sich in unserem Falle ein abstrakter Begriff zu einem Familiennamen entwickelt hätte, ist kein Anstoß zu nehmen. Diese Erscheinung läßt sich durch die Annahme einer Ellipse oder der Verdinglichung eines Abstraktums erklären. Wie sich aus einem urkundlich häufig zu belegenden „hans am ende" ein Hans Ende entwickelt, kann aus einem „hans im glück" ein Hans Glück (Gluck) entstanden sein.

Diese Erwägungen mögen angesichts der Selbstverständlichkeit des Falles vielleicht überflüssig erscheinen, werden aber vielleicht doch in manchem Tschechenkopfe eine Klärung zur Folge haben. Aus solchen Fällen spricht der Schmerz, daß die Tschechen bis hart an die Gegenwart nur Statisten in der Musikgeschichte waren und doch gerne Protagonisten gewesen wären. Aber auch unter den Völkern gilt: „Non omnes Scipiones esse possunt". — tt. —

Trompetentusche im Badischen Landestheater!

Zur Karlsruher Erstaufführung von C. v. Frankenstein's „Li—Tai—Pe".

Die dreiaktige Oper „Li—Tai—Pe" des Münchner Intendanten Clemens von Frankenstein, die 1920 in Hamburg zur Uraufführung gelangte und dann später über verschiedene Bühnen Deutschlands ging, mutet heute schon etwas verstaubt an. Die Zeiten, wo man sich an exotischen Klängen und rein äußerlichen Schönheitseffekten des Orchesters ergötzte, sind vorüber. Reiner Klangzauber vermag heute nur noch bei Werken zu fesseln, die ein ausgesprochenes Eigenleben haben. Dies ist aber bei Frankenstein's „Li—Tai—Pe" nicht der Fall. Die Musik dieser Oper ist technisch sehr interessant gearbeitet, steht aber in greifbarer Abhängigkeit von Richard Wagner, Strauß und Puccini. — Trotz dieser offenkundigen Mängel erlebte das Werk in der Karlsruher Oper am zweiten Weihnachtstag einen so rauschenden Publikumserfolg, wie man ihn sonst in diesem Hause nicht gewöhnt ist. Die Gründe hierfür liegen teils in der blendenden äußeren Aufmachung des Werkes (Ausstattung und Kostüme waren von seltener Üppigkeit), teils in einer ans Geschmacklose grenzenden Propaganda des Generalmusikdirektors Ferd. Wagner für dieses Werk seines bayerischen Landsmannes. Daß es dem Herrn Generalmusikdirektor, wie er im Programmheft durch seinen Operndramaturgen verkünden ließ, „besonders am Herzen lag, daß dieses reifste Werk des Münchener Komponisten sich auch in Karlsruhe recht viele Freunde erwerbe" ist verständlich. Begeisterung für Landsleute an sich, das heißt, wenn sie echt ist, kann sogar sympathisch wirken. Unsympathisch aber ist es, wenn man diese Begeisterung auch dem Publikum dadurch einzuimpfen sucht, daß man seine Wünsche im Programmheft bekannt gibt. Und wenn dann nach diesem einleitenden Trommelwirbel am Schluß der Aufführung beim Erscheinen des Komponisten sogar noch zweimal ein machtvoller Trompetentusch im Orchester ertönt, um die glimmenden Funken der vorbereiteten Stimmung zum lodernden Feuer der Begeisterung anzublasen, so ist das eine groteske Geschmacklosigkeit und eine Publikumsvergewaltigung, wie man sie an Stätten hoher Kultur

eigentlich nicht erleben sollte! — Der große Erfolg sei dem verdienstvollen Münchener Intendanten von Herzen gegönnt. Ferd. Wagner aber möge sein Publikum und seine Kritiker nicht für so dumm halten, daß sie diesen Kapellmeisterstreich nicht durchschauen. Mit Propaganda und Trompetentuschen kann man sich wohl bei Intendanten-Komponisten beliebt machen, nicht aber die Stimme der Wahrheit übertönen. Dr. Otto zur Nedden.

Händels „Siroe"

eine Oper aus dem Jahre 1728 (Text von Metastasio), gelangte im Theater zu Gera (Reuß) in der Übersetzung und unter Leitung von Dr. Ralph Meyer zur Uraufführung. In der „Bearbeitungsfrage" wird hier die letzte Station erreicht, sofern von einer Bearbeitung gar nicht mehr geredet werden kann. Die Aufführung folgt, bei Auslassung einiger wenigen Arien, dem Original genau, insofern noch genauer als der H. Rothsche „Tamerlan", als auch das Dakapo, mit einigen wenigen Ausnahmen, beibehalten ist. Die Übersetzung ist dem Text möglichst angepaßt, dabei aber trotzdem sehr sanglich. In wenigen Jahren ist also auf diesem Gebiet — wozu es früher vieler Jahrzehnte bedurfte — über ziemlich wilde Bearbeitungen hinweg der Anschluß ans Original erreicht worden, und man kann ohne weiteres sagen, es geht auch so ganz gut. Über Auffassung verschiedener Arien wird man allerdings anderer Meinung sein können; saubere Arbeit wurde aber auch hier geleistet. Szenisch wurde sehr einfach verfahren, sofern eine für alle Akte passende, sehr geschickt angelegte Stilbühne (Schulz-Dornburg) gewählt war. Die Geraer Gesangskräfte sind für Händelsches Maß ja bescheiden, immerhin wurde einigermaßen ein sicherer Eindruck erzielt.

Robert Schumann — ein Heterozyot

Ja, was ist das? Wen nennt man einen Heterozyot, wen einen Homozyot? Vorausgeschickt: es handelt sich um Begriffe aus der wissenschaftlichen Vererbungslehre. Es haben nun jetzt bezüglich Robert Schumanns zwei Gelehrte, die Professoren V. Haecker und Th. Ziehen eine auf mühsam zusammengetragenem Tatsachenmateriale (auch der Unterzeichnete konnte mit beitragen) beruhende Untersuchung über das Herkommen der Musikalität Schumanns und die musikalische Vererbung in der Deszendenz (Nachkommenschaft) angestellt. (Zeitschrift f. induktive Abstammungs- und Vererbungslehre 1925, Heft 2.) Sie sind zu folgendem Ergebnis gekommen: Robert Schumann ist ein Heterozyot, d. h. er ist ein Lebewesen, dessen Eigenschaften aus einem Erbanlagenpaar entspringen, deren Teile ungleich sind. (Homozyot, wenn die Anlagen der Eltern gleich sind.) Robert Schumann hat seine hohe musikalische Begabung nach der sensorischen (Gehör) und motorischen (Spiel) Seite sehr wahrscheinlich von der Mutter, dagegen seine kompositorisch-musikalische und poetische Begabung von Vater bzw. der Großmutter väterlicherseits geerbt. Um die Heterozyotie aber als vorhanden anzusehen, genügt das lange nicht, sondern dazu gehört eine genaue Kenntnis der Weitervererbung, also der Deszendenz und auch der Koszendenz (= Seitenlinien, Geschwister).

Der Vater Robert Schumanns, der Buchhändler August Schumann, war das, was man unmusikalisch nennt, auch die ganze väterliche Aszendenz (Vorfahrenschaft) scheint unmusikalisch gewesen zu sein. Dafür war die Mutter Johanna Christiane geb. Schnabel ausgesprochen musikalisch, sang viel und spielte mit Verständnis Instrumente. Die Verschiedenheit der Erbanlagen ist schon an den Geschwistern erkenntlich, sie waren außer Robert alle unmusikalisch, trotzdem doch die Mutter und fast alle ihre Ahnen positiv musikalisch waren. Acht Kinder hatte Robert Schumann, eins starb im ersten Lebensjahre, die andern waren zum Teil sogar außergewöhnlich musikalisch begabt. Enkel und Urenkel sind abwechselnd und verschieden talentiert. Die Geneologie zeigt, daß Robert Schumann Heterozyot war, sein musikalisches Genie wurde von nur einer einzigen Erbanlage, der mütterlichen, bestritten. Die verbreitete Ansicht, daß sich die Talente der Eltern im Kinde addieren, ist widerlegt. M. Kreisig.

Thuner Erinnerung an Brahms

Im Sommer 1886 — so erzählt der nunmehr in Rostock ansässige Musiker Künzelmann — spielte ich unter dem Berner Kapellmeister Theil Bratsche in dem Kurorchester, das zum ersten

Male in Thun verpflichtet war. Fast jeden Nachmittag saß Johannes Brahms im Garten und hörte uns zu. Er war immer allein und saß bei Bier und Zigarre, den großen Hut neben sich gelegt. In den Pausen hatten wir Musiker es sehr eilig, unser Glück im Rössel- oder Pferdchenspiel zu versuchen, das dort aufgestellt war. Eines Tages, mein Versuch war ziemlich negativ gewesen, fing ich schon an, in den Taschen nach einem weiteren Franc zu suchen, da schob mir eine Hand ein Geldstück auf den Tisch. Es war Brahms, der hinter mir gestanden hatte. „Hier", sagte er, „setzen Sie auf meine Kosten!" Ich tat es. Der Franc ging verloren. „Noch einen!" sagte Brahms. Auch den sahen wir nicht wieder. „Nein", sagte Brahms und lachte, „Ihnen ist doch nicht zu helfen!" Er, der sonst so stumm und verschlossen dasaß, nickte freundlich und verschwand. Am anderen Morgen wanderte ich wie gewöhnlich in die Berge, um mich an der schönen Landschaft zu erquicken. Als ich oben ankam, saß auf einer Bank Brahms, der regungslos in die herrliche Natur blickte. Ich mußte an ihm vorüber, er wandte den Kopf schon nach mir, was sollte ich anders tun: ich zog den Hut und grüßte. Da sprang Brahms mit einem Laut des Ekels auf und stapfte wütend talwärts, ohne mich anzusehen.

Eines Nachmittags stand auf unserem Programm ein Walzer von Roth, aber als wir die Noten auflegen wollten, waren sie nicht da, vergessen oder was sonst mit ihnen passiert war. Unser Kapellmeister gab schnell einen unbekannten Walzer von Lanner heraus, in der Hoffnung, niemand werde die Verwechselung bemerken. Aber wir hatten kaum die ersten Takte gespielt, als Brahms unruhig wurde. Er faßte uns scharf ins Auge und hörte mit angespanntester Aufmerksamkeit zu. Er konnte schließlich kaum mehr stillsitzen auf seinem Platz und stand nach Beendigung des Stückes wie erlöst auf. Mit großen Schritten, so eilig, wie ich ihn vorher nie hatte gehen sehen, kam er auf uns zu und sagte mit einer etwas „schneidigen", ungeduldigen Stimme: „Sagen Sie mal, Herr Kapellmeister, war der Walzer wirklich von Roth?" Als er erfahren hatte, daß Lanner der Komponist war, meinte er erleichtert: „Na, das habe ich mir doch gedacht! Sowas kann doch der Roth nicht komponieren!" sp.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Fest des Lebens", Oper in drei Akten von Wilh. Mauke (Stadttheater Dortmund).

„König Roger", Oper in drei Akten von K. Szymanowsky (Nationaltheater Warschau).

„Belcanto", kom. Oper in einem Akt von H. L. Kormann (Stadttheater Bamberg).

„Das Märchen", Melodram von Heinz Ortner, Musik von Franz Moser (Wiener Volksoper, unter Leitung des Komponisten).

„Die Lästerschule" von Paul von Klenau (Frankfurt a. M.).

„General d'Amour", Operette von J. Bittner (Wiener Volksoper).

Konzertwerke:

Robert Hernried: Orchesterlieder (Musikverein Gotha). Chöre desselben Komponisten kommen demnächst in Berlin, Kassel und Darmstadt zur Aufführung.

Arnold Schönberg: Orchesterlieder (Dessau, Franz von Hoeßlin).

E. Krenek: Sieben Orchesterstücke (ebenda).

Walter Gieseking: Quintett für Kl., Oboe, Klarinette, Waldhorn und Fagott (San Francisco, Urauff. in Amerika).

Erwin Schulhoff: I. Sinfonie (Prager Philharmonie).

Julius Bittner: Messe (Wien, unter P. von Klenau).

Egon Kornauth: Nonett für Bläser und Streicher (Wiener Philharmoniker).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Die zehn Küsse" von Bernh. Sekles (Frankfurter Opernhaus).
„Die Revolte der Adler" von Andreas Patschenko (Leningrad).
„Sarka", (Jugend)oper von L. Janacek (Brünn).
„Barabau", Ballett von Vittorio Rieti (Gera, Reuß. Theater).
„Rumpelstilzchen", Märchen von H. P. Schmiedel, Musik von Georg Kiessig (Leipzig, Altes Theater).

Konzertwerke:

Darius Milhaud: 7. Streichquartett (Paris, Konzert der musikalischen Revue).
Walther Hensel: „Susaninne", eine kleine Weihnachtskantate (Augsburg, St.-Anna-Kirche).
Franz Moser: Suite für 17 Blasinstrumente (Wiener Philharmoniker).
Louis Grünberg: „Vagabondia", Rondo für Orchester (Prag, tschechische Philharmonie).
Willy Eickemeyer: „Ballade" für Klavier (Jena, Klavierabend Hilde Knopf).
Kurt Weill: Violinkonzert (Dessau, Franz v. Hoeßlin).
E. Krenek: Sinfonie für Blasinstrumente (Leipzig, H. Scherchen, s. S. 84).
Paul Graener: Klavierkonzert op. 72 (Hagen, Käthe Heinemann in einem Sinfoniekonzert unter Hans Weisbach).
Alexander, Friedr. Landgraf von Hessen: Klavierkonzert (Mainz, s. S. 107).
Carl Maria Artz: „Symphonic Poem" und „Merry Variations" für Orchester (Malta, unter Leitung des Komponisten).
Luc Balmer: Konzert für Violine und Orchester in G-Moll (Alphonse Brun im 5. Konzert der Berner Musikgesellschaft).
Hans Levy-Diem: „Sonnengesang" für Bariton und Orchester (Volkssinfoniekonzert, Wiesbaden).

KONZERT UND OPER

INLAND:

LEIPZIG. Höflich, wie wir Deutsche — den Ausländern gegenüber sind, stellen wir unsere, als vortreffliche Künstler herzlich willkommenen fremden Gäste in den Klavierabenden von Mitte November bis Weihnachten voran. Hier gab es abermals eine wirkliche Überraschung: die aus Reisenauers Leipziger Meisterschule hervorgegangene Rumänin Aurelia Cionca, eine geistig wie technisch überlegene Virtuosin großen Stils und unsentimental-gesunden, klanglich etwas „stählernen" und kühl-duffen Vortrags von erstem Rang, die sich im brio und patetico oder in virtuosen Aufgaben am wohlsten fühlt. Eine dankenswerte Gruppe moderner rumänischer Klaviermusik (Enescu, Negrea, Lazár, Drágoi) fesselte durch naturwüchsige Frische und Farbigkeit. Der französische impressionistische Einschlag ist überall unverkennbar; am stärksten bei dem von Debussy kommenden Negrea (op. 6). Mit der älteren, Schumann-Chopinschen Romantik verbinden den kräftigen, nicht undramatischen Eklektiker Enescu noch zahlreiche Fäden. Der leise expressionistische und rhapsodisch-improvisatorische Einschlag bei Negrea (Schlüsse!) verstärkt sich bei Lazár, dem überragend Interessantesten der ganzen Gruppe (I. Klavier-Suite), zu einem, durch Moussorgsky („Bilder aus einer Ausstellung") gegangenen „rumänischen Expressionismus" von knapper, bildhafter und realistischer Art („Die Stromschnellen der Bistritza", „Der Ochsenkarren"). Drágoi schloß mit zwei gefällig gemachten kleinen Paraphrasen rumänischer Volkstänze diese interessante Gruppe ab.

Nicht minder dankbar war man der eminenten Künstlerin für Franz von Brzezinskis, des aus Krehls und Regers Leipziger Meisterschule hervorgegangenen jetzigen polnischen Konsuls in Breslau „Weihnachten in Polen" (Präludium und Fuge) aus dem „Triptychon" op. 5, ein Werk, das ein volkstümliches polnisches Weihnachtslied mit Glockenklang (Präludium) und kirchlicher Kontrapunktik (Fuge) mit überlegenem Können zu einem wunderschönen nationalen musikalischen Weihnachtsbild zusammenschließt. — Von Rumänien nach Holland zu Dirk Schäfer. Zwei eigene Werke, Variationen über ein sequenzartig knappes Tanzthema op. 10 und eine Toccata op. 18, pianistisch dankbare und brillante Virtuosenstücke, zeigten den bereits bekannten starken französisch-impressionistischen Einschlag, namentlich Ravels, der modernen holländischen Klaviermusik. Der Pianist Dirk Schäfer, im Äußeren des behaglichen Bonhomme von entfernter Ähnlichkeit mit Pugno, spielt weniger wie ein Konzertpianist, als ein ausgezeichneter, übrigens technisch höchst respektabler Musiker mit — wieder gleich Pugno — rhapsodisch-improvisatorischem Einschlag, hübschem Anschlag und etwas holländisch-schwerflüssigem Rhythmus, gern in einer Art „altholländischem Helldunkel", schlicht, innerlich und zurückhaltend. Sein köstlicher Mozart (Duport-Variationen) und sein niederdeutscher Chopin waren in diesem Sinne besonders apart. — Wenn die Leipziger Otto Weinreich und Paul Verbeek auf zwei Klavieren musizieren, gibt es immer interessantes originales Neues zu hören. Diesmal Paul Juons Tondichtung „Jotunheimen" op. 71. Das „Jotunheim" ist das Reich der Frost- und Eisriesen im norwegischen Hochland. Da kann es natürlich nur äußerst hart, felsig, kalt und frostig hergehen. Juon schenkt uns nichts. Es ist erstaunlich, wie bildhaft vieles vor uns steht, wie unheim-

lich rasch die Entwicklung von Griegs lyrischer und Sindings heroisch-pathetischer norwegischer Landschaftsschilderung zu diesem erbarmungslos realistischen und zugleich alle impressionistischen Register in der Sturm- und Wasserbeschwörung ziehenden „Expressionismus" des letzten Juon vorgeschritten ist. Hoher Respekt vor diesem großen Wollen, diesem meisterlichen Können, diesem heroischen Verzicht auf allen und jeden „Gefälligkeits"-Kompromiß: Diese kleine „Natur-Symphonie" für zwei Klaviere in Nachfolge Hauseggers würde durch energische Striche und einige freundliche Kontraste erheblich in ihrer starken und packenden Wirkung gewinnen. — An Christian Bach (die anakreontische G-Dur-Sonate) und Mozart (das entzückende Silberfiligran des „Duettino concertante" Busonis über das Finale eines Klavierkonzerts) dieses Abends schließe ich den als — von ihnen erstaunlich schlecht gelohnte — interne Veranstaltung für die Studierenden des Konservatoriums gedachten „Alte Meister"-Klavierabend des jungen Mecklenburgers aus Teichmüllers Meisterschule, Hans Beltz (Leipzig). Wer da war, wird an den unhistorisch frischen, ungekünstelten, gesund-musikalischen und technisch hochstehenden Vorträgen des hochbegabten und fleißigen jungen Virtuosen seine helle Freude gehabt haben. Ich sagte „unhistorisch" — denn Beltz spielte alles (Händel, Bach, Scarlatti, Rameau) ganz bewußt nicht mit künstlich verkleinertem und verkümmertem Spinett- oder Clavichord-, sondern mit vollem modernen Flügelton. Hier scheidet sich freilich, auch in der Beurteilung, der Historiker vom Künstler. W. N.

Liederabend zur Laute von Sven Scholander am 29. Januar im Feurichsaale. Ungewöhnlich viele graue und weiße Köpfe, ehrwürdige Bärte und funkelnde Brillengläser verleihen der zahlreichen Zuhörerschaft dieses Abends ein unverkennbares Profil: Die nunmehr ältere Generation begrüßt in treuer Anhänglichkeit einen lieben Freund ihrer Jugend. Als er vor den Saal tritt und zunächst mit wenigen schlichten Worten kindische oder frevelhafte Angriffe auf seinen Ruf als Weltbürger und Friedensfreund zurückweist, da antwortet ihm warmer Beifall, der jedes Mißtrauen ausschließt.

Er beginnt sein Programm mit Liedern der früheren Glanzzeit, bringt dann Gedichte des schwedischen Bauerndichters Dan Anderson in eigener Übersetzung und Vertonung und schließt mit den bacchantischen Gesängen des großen Weltkindes Carl Michael Bellmann, zu denen er gleichfalls eigene Weisen erfand. Die dankbaren und beifallsfreudigen Hörer erzwingen wiederholt Zugaben.

Als Vertreter der jüngeren Generation, dem der ausgleichende Maßstab der Erinnerung fehlt, gesteht der Berichterstatter, von dem Dargebotenen nicht voll befriedigt zu sein. Das harte, wenig modulierte Begleitspiel auf einer mit Stahlsaiten bespannten Laute ließ vor allem Kultur des Anschlags vermissen; der Vortrag arbeitete zum Teil mit recht dick aufgetragenen Farben (Juchheissa-Walzer, Schneiders Höllenfahrt). Den besten und tiefsten Eindruck hinterließen: Beerdigung eines Spielmanns von Dan Anderson-Scholander sowie Bellmanns „Morgendämmerung". F. Wild.

Einen feinmusikalischen Genuß bot der Kaufhaus-Liederabend von Paul Losse am 11. Januar 1926. Mit gleichbleibender Vornehmheit wurden 19 Lieder von H. K. Schmid, P. Graener, E. Mattiesen und W. Rinkens vor einer zahlreichen und dankbaren Zuhörerschaft geboten. Vortrag und Tonbeschaffenheit gaben dem ganzen Abend ein einheitlich-künstlerisches Gepräge. Ein besonderer Dank gebührt dem Sänger für den Pilger-Zyklus von Eichendorff-H. K. Schmid. Trotzdem er diese schwierigen und gefühlstiefen 5 Gesänge an den Anfang des Programms gesetzt hatte, ersang er sich und den Liedern einen vollen Erfolg. Alex Conrad war ein hochmusikalischer und technisch makelloser Ausdeuter des Klavierparts. J. Achtelik.

AACHEN. „Zehn städt. Konzerte" „sechs städt. Kammermusiken", eine große Anzahl von „städt. Volks-Sinfonie-Konzerten" und schließlich eine Reihe von „Volkskonzerten" verheißt uns das heurige Konzertprogramm und wenn bei den zehn städt. Konzerten, sechs Uraufführungen und Erstaufführungen in Aussicht genommen sind, dann werden auch diejenigen auf ihre Rechnung kommen, deren Interesse erst bei den neuesten Reproduktionen beginnt.

Das erste Konzert begann mit Mendelssohn und Mahler (4. Sinfonie), mit „Vineta" von Michael Gulik, einer Uraufführung, wurde das zweite Konzert eingeleitet. Es war eine Studie für gedämpfte Trompete mit einer undefinierbaren Violin-Begleitung, mehr originell als bedeutsam; außerdem war das Stück reichlich unmelodisch. Bruckners Sinfonie No. 1 kam hierauf unter Prof. Dr. Raabe zu voller Wirkung. — Lucie Brandt aus Magdeburg (Sopran), Else Dröll-Pfaff aus Duisburg (Alt) und Prof. Dr. H. J. Moser aus Heidelberg (Baß) bildeten ein Sänger-Trio, das den Genuß des dritten Konzertes wesentlich erhöhte. Das Brandenburgische Konzert von J. S. Bach vermochte uns in keiner Weise zu erregen: diese Wiedergabe ohne irgendeine Temposchwankung machte einen direkt automatenhaften Eindruck. Die Bach-Kantate war gut, nur wirkten die Solisten nicht. Hermann Ambrosius die Uraufführung des „90ten Psalms" darf als ein Meisterwerk des Chors angesprochen werden, der in jeder Weise sich bemühte, das hoch-

dramatische Kunstwerk bis in seine extremsten Phasen zu unterstützen. Es ist ein ganz eigenartiger Unterschied zwischen Bach und Ambrosius, bei jenem ein tief rührender Gottesglaube, bei diesem ein aus jenem Glauben geborener Zweifel, dessen dramatische Wucht mit sich fortreißt und dabei jene tiefgründigen Instrumental-Zwischenspiele für Flöte und Violine, die so gänzlich undramatisch und glaubenswarm sind. Jedenfalls ein Werk, dessen Modernität nie unangenehm anmutete und dem man das Beste für die Zukunft wünscht. Walter Rummel (aus London) verschönte das vierte Konzert mit dem bekannten B-Dur-Konzert von Tschaikowsky. Strauß' „Ein Heldenleben" war in des Wortes schönster Bedeutung ein „Heldenleben". — Was Igor Strawinsky mit seiner Fantasie: „Feuerwerk" (zum erstenMale — hoffentlich zum letzten Male!) gewollt hat, wird er selbst am besten wissen.

Das erste „Städt. Kammermusik-Konzert" (Reger, Mozart, Haydn) war vom „Wendling-Quartett" ausgeführt, während im vierten Städt. Kammermusik-Abend uns unsere einheimischen Künstler, die Herren Fritz Dietrich, Anton Goebel, Leo Fischer, Hans Moth, Albin Hüttner, Ferdinand Gabriel, Wilhelm Haas und Curt Schneider, Werke von Beethoven bescherten: das Quartett E-Moll, das Streichtrio C-Moll und das Septett. Ich kann nur im Verhältnis zu den Darbietungen anderer Vereinigungen in anderen großen Städten sagen: es war kein künstlerischer Hochgenuß. Unter der Flagge der Volkssinfoniekonzerte besuchte uns Gertrud Reinbothe Köln), eine künstlerisch abgerundete Violoncello-Virtuosin, die den Variationen über ein Rokoko-Thema von Tschaikowsky Flüssigkeit und Süße zu verleihen wußte. Goldmarks Sinfonie „Ländliche Hochzeit" wurde gut gespielt und Liszts Hunnenschlacht wirkte als dramatische Programmusik vortrefflich. Die „drei Stücke für kleines Orchester" (Urauff.) waren zu wenig eigenartig, um Johannes Petees mehr, denn eine freundliche Anerkennung zu geben. Klara Herstatt aus Köln spielte mehr liebenswürdig als abgerundet Beethovens C-Dur-Konzert. Mendelssohns „Meeresstille und glückliche Fahrt" und Schumanns prächtige Es-Dur-Sinfonie beschlossen die erste Hälfte der Konzerte. Dir. P.

DANZIG. An der Spitze der hiesigen Oper steht seit dieser Spielzeit als Operndirektor der Kapellmeister Cornelius Kun, der zuletzt in Freiburg i. B. tätig gewesen ist. An der Durchführung seiner Pläne in der Oper ist er jedoch dadurch behindert, daß er einige wenig verwendbare Kräfte in wichtigen Fächern übernehmen mußte. Die von ihm zum Ausgleich hinzu verpflichteten Kräfte sind aber zumeist Anfänger in ihrem Fach und halten den Betrieb auf, da sie fast jede Partie erst studieren müssen. Außerdem hat Kun den Ehrgeiz, jede Oper von Grund auf neu einzustudieren, wozu er jedoch mehr Proben braucht, als dem Spielplan zuträglich ist. So erklärt es sich, daß fast die ganze erste Hälfte der Spielzeit verstrichen ist und der in seinem Können weit über dem hiesigen Niveau stehende neue Heldentenor Bruno Korell erst in ganzen zwei großen Partien seines Faches, Walter Stolzing und Eleazar) zu hören war. An bemerkenswerten Neuheiten brachten die ersten fünf Monate Puccinis „Gianni Schicchi", Busonis „Arlechino" und Pfitzners „Christelflein" in sehr sorgfältig vorbereiteten Aufführungen. Die Leistungen in der Oper haben sich in ihrer Güte durch die gründliche Probenarbeit gegen früher beträchtlich gesteigert. Die gegen viele Widerstände durchgesetzte Berufung Kuns gereicht darin der Oper deutlich zum Vorteil, und man darf erwarten, daß nach Überwindung der Kinderkrankheiten des Operndirektoriums auch der Spielplan ins rechte Gleis kommen wird.

Von der Tätigkeit Kuns als Leiters der neu eingerichteten „Städt. Sinfoniekonzerte" verspreche ich mir dagegen nicht viel. Ein Beethoven-Abend blendete äußerlich durch die fast maschinelle Präzision der Wiedergaben, offenbarte aber bei gründlich vergriffenen Tempi und völlig an der Oberfläche bleibendem, kalt effektvollem Vortrag, daß Kun zu Beethoven kein rechtes inneres Verhältnis hat. Die Werke von Mahler, Strawinsky und Erdmann (I. Sinfonie) in seinen beiden weiteren Konzerten lagen ihm näher, bilden aber keinen Prüfstein für einen echten Sinfoniedirigenten. Loyalerweise sei jedoch erwähnt, daß ich mit meinem ablehnenden Urteil alleinstehe und daß andere Kun als Sinfonie-Dirigenten geradezu überschwenglich preisen, nur seine Tempi ebenfalls als falsch bezeichnen. Die Konzerte der „Philharmonischen Gesellschaft", die ohne städtischen Zuschuß aus privaten Mitteln bisher erhalten wurden und, im Gegensatz zu den neuen „Städt. Sinfoniekonzerten", das Orchester für Proben und Aufführungen bezahlen müssen, dürften in Kürze eingestellt werden, da sie sich in dem materiell ganz ungleichen Wettbewerb unter den heutigen schwierigen wirtschaftlichen Verhältnissen nicht behaupten können. Der Dirigent dieser Konzerte Henry Prins, hat in den vier Jahren, die er die „Philharmonischen Konzerte" leitet, eine lange Reihe von Werken vorzüglich aufgeführt, darunter als erster in Danzig (!) sämtliche Sinfonien von Brahms, mehrere von Bruckner, sowie einen großen Teil der Werke von Reger und Strauß. Daß ihm die Betätigungsmöglichkeit am Pult genommen wird, ist tief bedauerlich, denn, nichts weniger als ein Routinier, ist er ein hochbefähigter, grundmusikalischer und denkender Künstler. Er dürfte nunmehr ganz zur Kammermusik zurückkehren, für die

er, als Primgeiger eines eigenen Quartetts, ein längst erprobter feinsinniger und temperamentvoller Interpret ist. Hugo Sočnik.

DRESDEN. Die unter Richard Strauß' Leitung erfolgte Uraufführung des Rosenkavalier-Films in der Staatsoper war insofern eine „Sensation", als sie auf der Bühne stattfand, die zu Schuchs Zeiten die Stätte der Uraufführungen der Straußschen Bühnenwerke von der „Feuersnot" bis zu dem jetzt verfilmten war. Eigentlich nur um dieses Umstandes willen ist von diesem zweifelhaften „Ereignis" an dieser Stelle Kenntnis zu nehmen; denn der Film der Robert-Wiene-Film A. G. Wien gehört vor das Forum der Filmkritik. Zumal er mit der Handlung der Oper, vor allem mit den Beziehungen ihrer Träger zueinander nur in losem Zusammenhang steht. Die Hauptsache war den Verfilmern der Oper, den Gatten der Marschallin in Person und als Kriegshelden auf dem Schlachtfeld und am Schlusse dem gerührten Publikum drei glückliche Paare zu zeigen. Der Marschall verzeiht seiner in diesem Falle jugendlichen Gattin ihre Eheirrung und das Spionen-Paar kriegt sich auch. Im übrigen ist viel zu sehen, der verfallene Adelssitz des Lerchenauers, Kriegsgetümmel, das Leben und Treiben im alten Wien, der Wurstelprater u. a. m. Die Musik von Strauß ist, notdürftig und nicht einmal immer den dargestellten Vorgängen angepaßt, den Bildern untergelegt und wo sie nicht ausreichte, ergänzt worden. Eine Schlachtmusik, ein Militärmarsch und einige alte Tanzweisen sind eine recht kärgliche Nachlese. Aber die Reklame, welche die Uraufführung in der Staatsoper für den Film bedeutete, der wenige Tage später schon den rechten Rahmen in den hiesigen Kammerlichtspielen fand, wirkt sich bereits aus. Strauß reist mit ihm nach London. — Sapienti sat. — Dann wird man ihn aber auch mit dem unter die Filmsterne gegangenen Michael Bohnen als Ochs in den kleinsten Provinzstädten bewundern können, denn die Musik dazu wird in allen möglichen Besetzungen, auch für Klavier allein, ausführbar sein! —

Es war nur gut, daß die Staatsoper wenigstens insofern die Dehors wahrte, als sie Strauß nicht nur seine Filmmusik dirigieren, sondern daß sie dieser denkwürdigen Matinée noch drei mit ihr aussöhnende Strauß-Abende folgen ließ. Der eine bescherte uns mit einem Wiener Gast, Claire Born von der dortigen Staatsoper, eine schöne Aufführung der „Ariadne" unter Fritz Busch. Die anderen beiden, von Strauß selber geleitet, boten an dem einen „Tod und Verklärung" und die „Josefslegende", an dem Schlußabend die „Salome". Die letztere bedeutete um ihrer selbst, wie um ihrer Wiedergabe willen insofern den Höhepunkt als von den Trägern der Hauptrollen drei noch von der großen Strauß-Überlieferung unserer Bühne waren: Eva Plaschke von der Osten (Salome), Irma Tervani (Herodias) und Fritz Vogelstrom (Herodes) und Robert Burg als Jochanaan sich ihnen auf das würdigste anreihte. Auch des Spielleiters Georg Toller wäre als eines Hüters der Strauß-Überlieferung unserer Oper zu gedenken.

Eine zweiaktige Ballettpantomine „Die Elixiere des Teufels" von Ellen Cleve-Petz, der derzeitigen Ballettmeisterin der Staatsoper, fand hier eine beifällige Aufnahme, die allerdings auch der glänzenden Ausstattung und der vorzüglichen Aufführung gilt. E. T. A. Hoffmanns Roman mit seinen einer überhitzten Phantasie entstammenden Spukgestalten und seinem Mirakelschluß zu einer Tanzdichtung zu verwerten, war an sich kein übler Gedanke. Aber es hätte doch einer dramatisch getaltenden Kraft bedurft, um dem Zuschauer nicht bloß eine Folge von Bildern und Visionen, sondern eine Handlung zu bieten, zumal jene sich ohnedies noch sämtlich auf einem eintönig düsteren Hintergrund abspielen mußten. Es hätten sich Ruhepunkte im Bühnengeschehen ergeben müssen, die auch der Musik Ausbreitungsraum gewährten, wie es in der Josefslegende von Rich. Strauß der Fall ist. Doch das wäre wiederum gegen die Intentionen gewesen, die den Komponisten Jaap Kool leiteten. In dem Programmbuch der Staatstheater legte er sie nieder und er bekennt sich in ihnen schroff ablehnend gegen alles „Untänzerische" und „Sinfonische". Er meint, daß der Tanz „nicht eine selbständige Musik, sondern eine Nebenwirkung der Musik in den Vordergrund stellt". Und so beschränkt er folgerichtig seine Musik in der Hauptsache auf die tänzerische und allenfalls pantomische Ausdeutbarkeit, wofür es ihm aber doch auch an Erfindungskraft fehlt, wie auch seine Orchesterverwendung schon rein klanglich recht gedankenarm ist. Und in den eigentlichen Tanzepisoden, Tänzen der Schäferinnen, der Irrlichter usw. tauchen zum Teil Meyerbeer-Reminiszenzen (Robert der Teufel) auf, die allerdings nur ins Gedächtnis zurückrufen konnten, daß der alte Herr in der perhorreszierten, „mehr sinfonisch als plastisch empfundenen" Ballett- und Pantomimenmusik doch nicht so ohne war.

Josef Suks sinfonische Dichtung „Lebensreife" die im Vorjahr einer der wenigen Clous auf dem Prager Internationalen Musikfest war, erlebte hier unter Busch wohl ihre reichsdeutsche Uraufführung. Einer glänzenden Wiedergabe dankte sie eine nicht eben warme, aber ehrenvolle Aufnahme. Dem Werke fehlt die überzeugende Kraft, um stärker und nachhaltiger zu wirken. Wie die Dichtung des tschechischen Dichters A. Sova, die den Komponisten zu ihm anregte, zum Teil auch programmusikmäßig, im Grunde doch nur verschwommen, ästhetisierend die alte Weise von Lebens-

stürmen und endlicher Erlösung behandelt, Zrâni, d. h. Lebensreife betitelt er sie, so ist auch die Musik Suks fühlbar ohne innere sittliche Kraft und Größe. Sie ist die Kundgebung eines vorwiegend westlich orientierten Eklektizismus, der mir bezeichnend scheint für die Situation in der gesamten tschechischen Musik, der ein eigener produktiver Nährboden fehlt. Was angesichts der Geschichte des slawischen Volksteils in Böhmen erklärlich ist und es auch verstehen läßt, daß ein Komponist wie Viteslav Novàk Anschluß an die slowakische Volksmusik suchte. O. Schmid.

FRANKFURT a. MAIN. Das große Ereignis der Saison war das zweitägige Strawinsky-Fest am 24. und 25. November. Besser gesagt: Strawinsky-Rummel. Die Reklame schlug uns Schlagwörter sausend um die Ohren: „Ruf zur Ordnung", „Pathos des Bewußtseins", „Plastischer Realismus". — Strawinskys Gesichter sind mannigfaltig; er hat ihrer so viele, als er Masken hat. Sein Tempel: bald gotischer Dom, bald Variété mit Jazzband; er selbst: bald Bachepigone, bald Krim-Tatar. Echt an ihm ist vielleicht der Tatar. Aber dergleichen („Russische Dorfhochzeit", Kantate) gehört zu Hagenbeck, nicht in den Konzertsaal. Die Werke seines „geometrischen Bewußtseins" gleichen aufs Haar einem Seb. Bach, den man dadurch kakophonisiert hätte, daß man die eine Hand des Klavierparts um einen Halbton höher oder tiefer rückte. Das Lento seines Klavierkonzerts gliche, entkleckst, genau einer Intrade aus dem 18. Jahrhundert. Ohne absichtliche Pervertierung wäre ferner die „Suite für kleines Orchester" die Harmlosigkeit selbst. — Zu „singen" gab es u. a.: Wiegenlieder der Katze und Japanische Lyrik: ununterscheidbar für Menschenohren. — Und sein Positives? Eine Suite für Violine und Klavier, in welcher Themen von Pergolesi ausgezeichnet entwickelt sind und der Zeitstil vorzüglich getroffen ist. Ferner: hübsche, harmlose Einzelheiten aus der Buffo-Oper „Mavra". Und stets: ein origineller Rhythmus, der Besseres verdiente, als Mißhandlung!

Im Gefolge des „Atonalismus" traten weiterhin auf: Béla Bartók mit einer Tanzsuite für Orchester; Serge Prokofjeff mit einem Violinkonzert, op. 19; Paul Hindemith, Felix Petyrek, Ernst Krenek mit mehrstimmigen a-cappella-Gesängen (!), von denen die Petyrekschen allein halbwegs genießbar waren. Das Traurige ist: alle die Genannten haben Talent — aber wer unterscheidet das ernsthaft Gewollte von der Mache? — Im „mouvement symphonique": „Pacific 231" versündigte sich A. Honegger mit der atonalistisch-kakophonischen Nachahmung der Bewegungsphasen eines Gütereilzuges aufs furchtbarste am guten Geschmack; um so bedauerlicher, als er kurz vorher mit der Pastorale d'été, einem nicht sehr gewichtigen, aber hübschen, sympathischen Stück, bewiesen hatte, daß er auch „anders kann"! Diese Untat ward in den Konzerten der Museumsgesellschaft unter Clemens Krauß verübt, während sich Ernst Wendel mit dem ausgezeichneten, schwer mit seiner Existenz ringenden Sinfonie-Orchester der zuvor Erwähnten: Bartók und Prokofjeff angenommen hatte.

Aber es gab auch erfreulichere Novitäten: Grabners reizende Bläsersuite „Perkeo" in einem Sonderkonzert des Sinfonieorchesters unter Max Sinzheimer (Mannheim); im Museum unter Krauß: die „Pupazetti" und „Italia" von Casella, wovon der letzte Satz des zweiten Stückes doch sehr amüsant und virtuos in der Orchesterbehandlung ist. Weiterhin, ebendaselbst, eine Ausgrabung: Spohrs klanglich sehr originelles Quartett-Konzert für Streichinstrumente, op. 131, mit Orchesterbegleitung. Das Soloquartett wurde dabei von Klingler und den Seinen ausgeführt.

An vortrefflichen Quartettvereinigungen war auch sonst kein Mangel: Rosé, das eine Mal zusammen mit den Bläsern der Wiener Philharmonie; die Dresdener; das Priscaquartett: alle ersten Ranges! Rühmend zu nennen ist auch das Schachtebeck-Quartett; in einigem Abstand kämen dann die Damen des Bentz-Quartetts (Berlin).

Der Cäcilien- und der Rühlsche Gesangverein, nunmehr vereint, brachten unter Dr. Stefan Temesvary eine gute Aufführung von Verdis Requiem. — Eine Messias-Aufführung des Frankfurter Volkschors unter Rudolf Werner, in der mit bescheidenen Mitteln viel erreicht ward, ist gleichfalls der Erwähnung wert. Unter demselben Dirigenten feierte auch der Neebsche Männerchor sein 60. Gründungsfest. — Der Frankfurter Motettenchor (gemischter Chor mit Knaben) gab unter Fritz Gambke eine stimmungsvolle Adventfeier. — Auf Besuch kam die vorzügliche Stuttgarter Madrigalvereinigung unter Dr. Hugo Holle, die neben alten Gesängen auch Motetten der oben angeführten linksradikalen Komponisten brachte. — Die originellen Don-Kosaken waren wiederholt willkommene Gäste.

Unter den Klaviervirtuosen überragte Lubka Kolessa alle andern um Haupteslange; sie ist ein Weltphänomen, die Vollendung schlechthin. Edwin Fischer trug in den Montagskonzerten unter Ernst Wendel Beethovens Es-Dur-Konzert mit Meisterschaft vor, während Eugen d'Albert, der im Museum unter Clemens Strauß das G-Dur-Konzert desselben Meisters spielte, nur noch der Schatten seiner selbst ist. — Von sonstigen Pianisten traten mit eigenen Konzerten bisher hervor: Willy Renner, Walter Burle-Max, Heinz Jolles, Maria Prölß.

Unter den Künstlern und Künstlerinnen der Violine zog namentlich die jugendliche, reich und stark begabte Erika Morini die Aufmerksamkeit

auf sich; schöne Leistungen nicht minder bot Edith Lorand. — Als erstaunlicher Techniker zeigte sich Vasa Prihoda. — Alexander Schmuller, Dr. Joh. Friedrich Hoff, F. v. Vecsey, Leo Guetta stehen sämtlich auf der Höhe der Technik und Musikalität.

Von den Sängern interessierte namentlich Heinrich Schlusnus, Karl Erb und Friedrich Schorr, während Hermann Jadlowker leider stark im Abklingen begriffen ist. Ergreifend trug in den Montagskonzerten Julius von Raatz-Brockmann die so selten gehörten schönen Kindertotenlieder Mahlers vor. — Unter Clemens Krauß im Museum sang Rosette Anday (Wien) „Lieder des Abschieds" von Korngold und Gesänge von Mussorgski; Anita Franz brachte erfreulicherweise Hermann Zilchers „Marienlieder" zu Gehör; auch Edith Buttmann-von Kalben bestand mit einem eigenen Liederabend in Ehren.

Als Generalmusikdirektor der Oper machte sich Clemens Krauß verdient um die Wiedererweckung von Tschaikowskys Piquedame und der Johann Straußschen Operette „Eine Nacht in Venedig". Gegenwärtig bemüht man sich um die Wiedereinstudierung und Neuinszenierung des Wagnerschen „Ringes". Das Rheingold litt sehr unter mancherlei Stilwidrigkeiten und Selbstherrlichkeiten der Regie Dr. Lothar Wallersteins. Aber der Verlauf zeigt eine aufsteigende Linie; der Siegfried geriet schon recht gut und so darf man der Götterdämmerung hoffnungsvoll entgegensehen. Dr. Hans Scholz.

KÖLN. Nach einem festefrohen Sommer, währenddessen auch Musik und Theater vielfach im Zeichen der rheinischen Jahrtausendfeier standen, ist das Kölner Musikleben mit neuer, gesammelter Kraft in den Winter eingetreten. Als Neuling unter den Konzertveranstaltern wäre zunächst der „Konzertverein" zu nennen, ein Zusammenschluß des Kölner Volksorchesters (unter der bewährten Leitung des München-Gladbacher Operndirektors Fr. Zaun) und des unter Hans Morschel singenden „Neuen Konzertchors". Chorkonzerte wechseln mit Sinfonieabenden ab und haben uns schon manches von Wert wie Bachs „Weihnachtsoratorium" oder einen Borodin-Abend gebracht. Die einst heiß umstrittene Frage eines zweiten Orchesters könnten die zu einem „Kölner Philharmonischen Orchester" vereinigten Berufsmusiker einer Lösung nahebringen, freilich erst in der Hand eines Dirigenten von Rang und wirklich künstlerischem Ehrgeiz. Noch etwas muß als Neuerung im Kölner Musikleben rühmlich genannt werden, die von Hans Bachem veranstalteten Konzerte auf der prächtigen Orgel der großen Messehalle. Etwas Derartiges hat Köln bisher gefehlt. Der Zuspruch, den diese Konzerte finden, beweist es.

Die Gürzenichkonzerte unter Abendroth bemühen sich fast noch mehr als sonst um die Moderne, wobei der Dirigent beim alteingesessenen Stammpublikum dieser Veranstaltungen freilich nicht immer auf die rechte Gegenliebe rechnen kann. Über die drei ersten Konzerte muß der Referent schweigen, da ihm hierfür die bisher zugewiesenen Karten vom Vorstand der Konzertgesellschaft ohne glaubhafte Begründung entzogen worden waren. Von den weiteren wäre eine seit langem fällige Aufführung von Beethovens „Missa solemnis" zu nennen, von Neuheiten die Don Juan-Variationen von Braunfels, ein Werk von empfindlichen Längen und keineswegs der Ursprünglichkeit seiner „Phantastischen Erscheinungen", dann Bartoks exotisch gewürzte Tanzsuite, Strawinskys „Feuervogel", ein zahmes, im Impressionismus wurzelndes Frühwerk, endlich, von Alma Moodie gespielt, das einsätzige Violinkonzert von Křenek, das bei manchem Widerspruch doch noch Achtung für den begabten Komponisten zu erzwingen vermochte.

Reichhaltige Programme bieten auch in diesem Jahre die Sinfoniekonzerte des städt. Orchesters unter Abendroth. Neben wertvoller zeitgenössischer Musik kommt auch das Alte zur Geltung, ab und zu gibt es sogar eine Seltenheit wie Ph. E. Bachs D-Dur-Sinfonie oder S. Bachs D-Moll-Konzert, auf einem Mändlerschen Bachklavier von Li Stadelmann gespielt. Von H. Zöllner hörte man die ältere, gediegene dritte Sinfonie („Im Hochgebirge"), von dem begabten Russen Lopatnikoff lernte man ein Klavierkonzert durch Hans Bruch kennen.

Der „Kölner Volkschor", der unter E. J. Müller allen äußeren Widerständen zum Trotz strebsam weiterarbeitet, begann mit Händels „Samson" und erwarb sich zur Weihnachtszeit ein wesentliches Verdienst durch die Aufführung von Ludwig Webers „Christgeburt" (mit der Spielschar Derkum).

Im Kammermusikleben fehlt immer noch das einstige Brühler Schloßquartett. An dessen unvergeßliches Wirken wird man wenigstens äußerlich erinnert, wenn das Gürzenichquartett jetzt die „Entwicklung des Streichquartetts" vorführen will, leider historisch wenig oder schlecht beraten. Ein Schwerpunkt der Kammermusikpflege liegt jetzt zweifellos in den Veranstaltungen der „Vereinigung Kölner Kammermusikfreunde", von der führende Quartette geladen werden (Busch-, Rosé-, Wendling-Quartett).

Aus der Tätigkeit der Kölner Oper bleiben die „Fledermaus" und die „Zauberflöte" mit ihrer Stilisierung ganz aus dem ägyptischen Milieu heraus, wobei die Musik zu neuer Wirkung gelangt, in angenehmer Erinnerung. Endlich kam auch Cornelius' „Barbier" wieder zu Ehren. Mit wenigen aber liebevoll vorbereiteten Aufführungen tritt

die Oper des „Bühnenvolksbunds“ hervor. Hier fanden Webers „Abu Hassan“ und Lortzings „Opernprobe“ verdienten Beifall. Dr. Willi Kahl.

MAGDEBURG. Oper. Die Monate September bis Januar erweckten nicht immer eitel Freude. Vor allem der Anfang stimmte bedenklich. Einer wenig geglückten Fidelio-Aufführung folgte eine Tannhäuser-Neueinstudierung, deren Szene (Karl Krayl) wahrlich nicht von Wagner inspiriert war, die auch musikalisch weit hinter den Erwartungen zurückblieb. Glücklicherweise fand sich dann Generalmusikdirektor Walther Beck in Glucks „Orpheus und Euridike“ und in Verdis „Falstaff“ wieder. Er brachte sowohl für Glucks monumentale Schlichtheit wie für Verdis reifen und reichen Humor die rechten Voraussetzungen mit. Auch der Boris Godunow, der aus der vorigen Spielzeit übernommen wurde, fand in Beck einen stilsicheren für diese Musik begeisterten Mittler. Als Ereignis von Belang ist ferner zu melden die Magdeburger Erstaufführung von Leos Janaceks Jenufa (Dirigent Siegfried Blumann), ferner die Aufnahme von Dr. Benno Bardis frisch ausgegrabener Flotow-Oper „Fatme“ in den Spielplan. Das liebenswürdige, reizvolle Werkchen fand und findet noch immer viele Freunde (Dirigent Theo Buchwald). Im übrigen gab es: Aida, Zauberflöte, Walküre, Wildschütz, Don Pasquale, Carmen, Martha, Bohême, Jüdin u. a. in buntem Wechsel. Dazu eine prachtvolle, vom Richard-Wagner-Verband deutscher Frauen, Ortsgruppe Magdeburg veranstaltete Siegfried-Aufführung (mit Melchior, Elschner und der Leider), die Max von Schillings leitete. Der „Tristan“ mit Heinrich Knote a. G. wurde zum festlichen Ereignis. Es geht überhaupt nach schwächlichem Anfang auf unserer Opernbühne jetzt aufwärts. Es wird auch die höchste Zeit, denn die große Theaterausstellung steht vor der Tür. Dr. Schab.

MAINZ. Das Stadttheater, das seit länger als einem Jahrzehnt, obgleich ihm seine Tätigkeit nicht leicht gemacht wurde, unter des Intendanten Islaubs umsichtiger Führung steht, brachte an Neuheiten Schillings „Mona Lisa“ mit Rosel Landwehr und Franz Larkens, Busonis „Turandot“, Puccinis „Giovanni Schicchi“ (Aug. Stier), die heitere Oper „Xerxes“ von Händel in der Neubearbeitung von O. Hagen mit den Damen Gorter, Stephan, Book, den Herren Hoefflin, Prybit, Stier, Hand. Neueinstudiert gingen „Don Giovanni“, „Madame Butterfly“ in Szene. Alle Aufführungen legten für die kunstverständige Leitung von G.-M.-D. Paul Breisach, Kapellmeister Heinz Berthold und Regisseur Paul Weißleder Zeugnis ab.

Die „Städt. Sinfoniekonzerte“, die jetzt in Händen Paul Breisachs und Hans Robauds liegen, brachten unter Leitung des letzteren „Klavierkonzert, op. 23“ von Alexander Friedrich v. Hessen zur Uraufführung. Die gefällige Komposition trug dem erblindeten Tondichter und dem Pianisten Dr. C. Rypl-Wiesbaden mehrfachen Hervorruf ein.

Die „Liedertafel“ setzte zur Eröffnung ihres Konzertlebens mit Beethovens „Die Weihe des Hauses“ und der „Neunten“ ein, zu deren Leitung Otto Klemperer-Wiesbaden berufen worden war der Triumphe feierte, die auch später Kapellmeister Otto Naumann mit der dramatischen Legende „Fausts Verdammung“ von Berlioz (unter solistischer Mitwirkung von Gisela Derpsch-Köln (Gretchen), Hans Hoefflein-Mainz (Faust), Helge Lindberg-Berlin (Mephisto), Dr. R. Ligniez-Frankfurt a, M. (Brander) beschieden waren.

Der Kampf um die „neue Musik“, der in anderen Großstädten nahezu der Vergangenheit angehört, steht hier in üppigster Blüte. Dagegen wäre nichts einzuwenden — Kinderkrankheiten müssen durchgemacht werden — wenn der Streit mit ehrlichen Mitteln durchgeführt würde, aber man kämpft mit schmutzigen Waffen. Es wurde schon einmal an dieser Stelle (Heft 5, Jahrgang 1924) kurz darauf hingewiesen, daß Berichterstatter, die nicht auf die Fahnen der „genialen“ Schönberg-Hindemith-Gruppe eingeschworen sind, aus dem Zeitungsdienst beseitigt wurden. Auf diesem Wege hat man, dank einer beharrlichen, hinter den Kulissen betriebenen Agitation weitere Maßregelungen erzielt. Mit den Phrasen: man dürfe bei dem Aufstreben der „jungen Kunst“ nicht rückständig bleiben, die „neuzeitlichen Kunsterscheinungen“ müßten im modernen Geist gewürdigt werden und sonstigen ollen Kamellen wußten Kunstheuchler die Zeitungsherausgeber, denen Politik näher steht als Musik und Theater, einzufangen. So kam es, daß fast die ganze Presse von Mainz, zum Teil auch die Berichterstattung nach auswärts, auf einer Flöte bläst. Erfreulich ist, daß diese veränderte Frontstellung ohne jeden Einfluß auf das Publikum bleibt. Hindemithjaden treiben nach wie vor die Hörer zur Flucht... Wenn auch hier nicht der Ort ist, die finanziellen Folgen dieses Treibens eingehend zu erörtern, so mag doch erwähnt werden, daß der vorzeitige Rücktritt des schaffensfreudigen G.-M.-D.s Gorter und die wesentlich höheren Bezüge seines Nachfolgers für die Stadt mit nicht geringen Opfern verknüpft sind. Dabei war diese „Tat“ nur der erste Schritt auf dem Wege zum Ziel. Schon arbeiten die Nager an der Unterhöhlung anderer gut dotierter Stellungen, um Protektionskinder, die willig allen Winken gehorchen, vorwärts zu schieben. Dies alles geschieht im Namen der Kunst und auf Wunsch eines Verlegers — um das musikalische Leben der „geliebten Vaterstadt“ zu heben. J. L.

Weitere Berichte S. S. 114.

AUSLAND:

FRAUENFELD (SCHWEIZ). Hier fand zum ersten Male ein Schoeck-Konzert statt, an dem außer dem Komponisten das Tonhalle-Streichquartett Zürich und der Konzertsänger F. Loeffel mitwirkten. Außer 10 Liedern aus den verschiedenen Perioden gelangten die Quartette op. 23 und 37 zur Aufführung, von denen das zweite, neueste, für die Zuhörer noch eine etwas harte Nuß bedeutete. Ungemein stark war aber der Eindruck der anderen Werke. -t-

LENINGRAD. Sämtliche Dezemberkonzerte des Philharmoniums wurden von Klemperer geleitet, welcher zugleich auch in Moskau tätig war. In Leningrad dirigierte er Beethoven (6., 7. u. 9. Sinfonie), Schubert, Schumann, Händel und Strauß (Till Eulenspiegel). Obgleich nicht alles dem Dirigenten im gleichen Maße gelingen wollte, so wurde ihm dennoch ein großer Erfolg zuteil — der Riesensaal des Philharmoniums war jedesmal überfüllt. Z.

PRAG. Im deutschen Kammermusikverein gelangte durch das Wiener Buxbaum-Quartett das Streichquartett op. 19 von Zemlinsky zur erfolgreichen Erstaufführung. Vornehmheit im Ausdrucke und Gediegenheit im Satze zeichnen dieses formschöne, meist in gedämpftem Tone gehaltene und nur im Schlußsatze konventioneller wirkende Werk aus. — In einem Konzertabend des Prager Streichquartettes (Novak-Franck) erlebte ein prachtvolles, ebenso inventionsreiches wie in der Form geschlossenes und im Satze interessantes „Divertimento" für Streichtrio von dem jungen Tschechen K. B. Jirak seine Uraufführung. In demselben Konzerte hörte man erstmals in Prag das Concertino für Streichquartett von Strawinsky, eine problematische Komposition voll bizarrer Einfälle, deren drei kurzatmigen Sätzchen man ziemlich ratlos gegenübersteht, ohne durch sie befriedigt zu werden. Ein weiteres Streichquartett von B. Martinu fesselte durch seine geistreiche Tonsprache. — Einen ausschließlich eigenen Kompositionen gewidmeten Klavierabend gab hier der Russe Alexander Tscherepnin, bei dem weder der Pianist noch der Tondichter richtig zu überzeugen vermochte, trotzdem sich für letzteren bereits ein Verleger fand. — Hans Gáls komisch-satirische Oper „Die heilige Ente" hatte bei ihrer hiesigen Erstaufführung am Prager deutschen Theater unter Kapellmeister Steinberg lebhaften Erfolg. Ohne bedeutend zu sein, ist die Oper die beachtenswerte Arbeit eines unangekränkelten grundgediegenen Musikers, der guten Vorbildern folgt und Banalitäten aus dem Wege zu gehen weiß (trotz des exotischen Milieus). —ek.

TURIN. Die italienische Erstaufführung der „Ariadne auf Naxos" von Richard Strauß ist das bedeutendste Ereignis, das die gegenwärtige Musiksaison auf der italienischen Halbinsel bisher zu verzeichnen hat. Das historische Theater „Scribe", vor kurzem als „Teatro di Torino" neu eröffnet, war der Schauplatz einer künstlerischen Leistung erster Ordnung. Zur Bühnenleitung war Dr. Erhardt aus Stuttgart gerufen worden, während Strauß selbst die Oberaufsicht über die musikalische Vorbereitung innehatte. Dirigent war Vittorio Gui, mehrjähriger Kapellmeister an der Mailänder Scala; sämtliche Rollen waren mit vorzüglichen Kräften besetzt. Damit hatte man dem interessanten Werk Strauß' einen glänzenden Erfolg gesichert. Während das distinguierte Publikum, unter dem sich nebst anderen Mitgliedern des Königshauses auch der Kronprinz befand, seinen ehrlichen Beifall kundtat, waren die Kritiker, die aus ganz Italien herbeigekommen waren, verschiedenster Meinung. Auf jeden Fall aber hatte diese Aufführung das lebhafteste Interesse aller Gebildeten erregt.

Die leitenden Persönlichkeiten des Turiner Musiklebens wollten die Gelegenheit der Anwesenheit des Komponisten nicht vorübergehen lassen, ohne zwei seiner beliebtesten Orchesterwerke — „Don Juan" und „Tod und Verklärung" — sowie einige unbekannte Stücke — Suite aus dem „Bourgeois Gentilhomme", „Parergon zur Sinfonia Domestica" u. a. — von Strauß selbst dirigiert zu hören. Der Erfolg der beiden Konzerte, in denen auch einige Orchesterlieder zum Vortrag gelangten, war außerordentlich lebhaft. —tz.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Das Musikfest der Internationalen Gesellschaft für neue Musik, das im Sommer d. J. in Zürich stattfinden wird, bringt folgende Werke:

1. Konzert: „Litanei" von Petyrek, „Le miroir de Jesus" von Caplet. 2. Konzert: „Portsmouth Point" von Walton, Konzert für Orchester von Hindemith, „Partita" von Casella, fünf Orchesterstücke von Webern, „Fouls" von Ferrond, „La danse de la sorcière" von Tansmann und 5. Sinfonie von Levy. 3. Konzert: Streichtrio von Geiser, Bläser-Quintett von Schönberg, Streichquartett von Jacobi. 4. Konzert: Septett von Horée, 4. Klaviersonate von Miaskowski, Violinkonzert von Weill und zwei Stücke für Kammerorchester von Krasa. Außerdem findet ein außerordentliches Chorkonzert unter Dr. Andreae statt, in dem der „Ungarische Psalm" von Kodaly und Honeggers „König David" zur Aufführung kommen werden. In der Marionettenbühne wird der „Don Quichotte" von Manuel da Falla zu hören sein.

Im kommenden Juli finden im Deutschen Na-

tionaltheater zu Weimar in Verbindung mit den Deutschen Festspielen Siegfried-Wagner-Festspiele statt. Zur Aufführung kommen: „Der Bärenhäuter" und „Sternengebot". Künstlerische Leitung: S. Wagner, musikalische Leitung: Karl Elmendorff-München.

Die Salzburger Festspiele 1926 dauern vom 6. bis 29. August und bringen u. a.: Mozarts „Zauberflöte", die „Entführung" und das Ballett „Les petits riens", Joh. Strauß' „Fledermaus", R. Strauß' „Ariadne", Pergoleses „Serva padrona" und Glucks Ballett „Don Juan". In die Leitung haben sich Schalk, Br. Walter, Cl. Krauß, H. Kröller (Ballett) und K. Muck geteilt. Vier Orchesterkonzerte, verschiedene Kammerkonzerte und zwei Chorkonzerte des Wiener Männergesangvereins ergänzen den Reigen der durch erste Solokräfte gestützten Festaufführungen. Ausführende: Wiener Staatsoper, Wiener Philharmoniker.

Das diesjährige Tonkünstlerf6st des Allgemeinen deutschen Musikvereins findet in Chemnitz statt.

KONSERVATORIEN UND UNTERICHTSWESEN

§ Im Leningrader Konservatorium sind unlängst zwei neue Abteilungen eröffnet worden — eine für Musikwissenschaft und eine für Pädagogik. Das Seminar der sozialen Grundlagen in der Musikforschung entfaltete jüngst seine Tätigkeit.

§ Die Bibliothek des Staatskonservatoriums ist von Prof. J. Gleboff, Dr. J. Zander u. a. einer gründlichen Untersuchung unterzogen worden, wobei man auf eine prachtvolle Sammlung musiktheoretischer Werke des 16., 17. u. 18. Jahrh. stieß. U. a. fand man sämtliche Schriften von Zarlino, Glarean Matthesson, Marpurg, Rousseau, Forkel und Padre Martini. Eine Reihe berühmter und weniger bekannter Traktate, wie z. B. der „Dialogo" von Vinc. Galilei, „Il Toscanello in Musica", „Flores Musicae" von Hugo von Reutlingen krönen diese noch völlig unbekannte Sammlung.

Henri Marteau beginnt dieses Jahr seinen Sommerkurs für fortgeschrittene Geiger in Lichtenberg (Oberfranken) erst am 15. Mai, da er sich bis dahin auf einer mehrmonatlichen Orienttournee befindet. Anfragen sind zu richten an das Marteausekretariat des Steingräber-Verlags oder direkt nach Lichtenberg.

Die Prager deutsche Musikakademie, die sich wie schon früher gemeldet in ärgster materieller Notlage befindet, hat, da die staatliche Unterstützung für dieselbe lächerlich gering ist, zur Selbsthilfe gegriffen und an die Opferwilligkeit der sudetendeutschen Öffentlichkeit appelliert. Hoffentlich gelingt es dem deutschen Opfermut, den Bestand der Anstalt zu retten und für die Zukunft zu sichern. —ek.

Vom Konsistorium und dem Provinzialgemeindekirchenrat Sachsens wurde beschlossen in Aschersleben eine Organistenhochschule zu errichten. Da durch die Trennung von Staat und Kirche die Lehrer nicht mehr zu Organistendiensten verpflichtet sind, will man nun zur Ausbildung selbständiger Organisten schreiten.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die Studentenschaften der deutschen staatl. Hochschulen für Musik haben sich zu einem Hochschulverband zusammengeschlossen. Zum Vorsitzenden wurde stud. mus. Arno Schellenberg, Berlin, gewählt.

Die nach dem Kriege begründete „Union musicologique", deren Sekretariat in s'Gravenhage seinen Sitz hat, berief nach Haag eine Generalversammlung zum Zweck der Begründung einer neuen Internationalen Musikgesellschaft. Als Delegierte der einzelnen Länder waren geladen: W. Barkley Squire (England), Charles van den Borren (Belgien), A. Pirro (Frankreich), M. Seiffert (Deutschland), G. Adler (Österreich), G. Cesari (Italien) und O. Kinkeldey (Amerika).

Der altangesehene Leipziger Lehrer-Gesangverein (Chormeister: Günther Ramin) feiert vom 13. bis 15. Februar sein 50jähriges Bestehen. Das Festkonzert bringt folgende Werke: Rob. Volkmann: „Altdeutscher Hymnus, M. Reger: Weihe der Nacht, R. Schumann: Verzweifle nicht im Schmerzenstal, und Arnold Mendelssohn: Verklärung.

In Wien wurde aus 30 Mitgliedern des Staatsopernchors eine Kantaten- und Madrigalvereinigung gegründet. Das erste Konzert brachte u. a. die Wiener Erstaufführung von Schönbergs „Friede auf Erden".

PERSÖNLICHES

Die Musik-Akademie Santa Caecilia hat Arnold Schönberg zu ihrem Ehrenmitglied ernannt.

Dr. Ludwig Rottenberg, der sehr verdiente ehemalige 1. Kapellmeister der Frankfurter Oper, scheidet nach Ablauf der Spielzeit aus dem Verband des Theaters aus.

Dr. Franz Decsey und Richard Specht sind mit dem Professortitel ausgezeichnet worden.

Richard Strauß hat sich mit der Wiener Staatsoper wieder versöhnt und bereits daselbst eine Reihe Vorstellungen seiner Werke dirigiert.

Prof. Walter Tiemann, der Direktor der Staatl. Akademie f. graph. Künste u. Buchgewerbe in Leipzig, die auch für den Musikalienhandel wichtig geworden ist, zum philosoph. Ehrendoktor d. Univers. Leipzig.

Albert Bing, der 1. Kapellmeister am Coburger Stadttheater, zum Generalmusikdirektor.

Walter Davisson und Otto Weinreich, beide Lehrer am Leipz. Konservatorium, zu Professoren.

Geburtstage und Jubiläen:

Seinen 70. Geburtstag feierte am 11. Januar der bekannte norwegische Komponist Christian Sinding. Zahlreiche Instrumentalwerke (3 Sinfonien, 2 Violinkonzerte, das Klavierquintett in E-Moll, Trios, Sonaten, Klavierwerke u. a.), darunter das berühmte „Frühlingsrauschen" haben seinen Namen überall bekannt gemacht. Eine Oper „Der heilige Berg" kam 1914 in Dessau zur Aufführung. Seine Schulung erfuhr Sinding in Deutschland.

Kammersänger Anton Erl, der Senior der deutschen Bühnensänger, beging unlängst in Dresden in seltener Frische seinen 80. Geburtstag.

Der um das Memeler Musikleben sehr verdiente Musikdirektor Alexander Johow beging seinen 60. Geburtstag.

Alma Fohström, die einst gefeierte Opernsängerin (die „finnische Nachtigall"), beging Anfang Januar zugleich mit ihrem 70. Geburtstag ihr 50jähriges Künstlerjubiläum. Die Künstlerin wurde vom finnischen Präsidenten durch die Verleihung des Ordens der „Weißen Rose" und Überreichung einer Medaille, die ihr Porträt zeigt, geehrt.

A. Tieftrunk, der Hamburger Flötenvirtuose, feierte seinen 80. Geburtstag.

Willem Kes, seit 1905 Leiter des Musikvereins und des Konservatoriums in Koblenz, feiert am 16. Februar seinen 70. Geburtstag. Ein trefflicher Geiger aus der Schule Davids und vorzüglicher Dirigent, führte ihn sein abwechslungsreicher Weg auch nach Rußland, wo er als Generalmusikdirektor zuletzt die Konzerte der Philharmonischen Gesellschaft in Moskau leitete; 1904 verließ er aber die Stellung. In Koblenz hat der ausgezeichnete Künstler, ein geborener Holländer, ein segensreiches Wirken, entfaltet. Mit Ende der Saison wird Kes in den Ruhestand treten, wobei sich Gelegenheit bieten wird, näher auf diesen charaktervollen, wetterfesten Musiker einzugehen.

Berufungen:

— Zum Dirigenten des Prager deutschen Volksgesangvereins, des bedeutendsten Prager deutschen Männerchors, der Rietsch-Schüler Dr. Karl Nowack.

— Dr. Walther Hensel-Janiczek als Leiter der Jugendmusikschule am städt. Konservatorium und Westfälischen Musikseminar in Dortmund.

— Prof. Wilhelm Klatte in den Volkswirtschaftsrat an Stelle des verstorbenen Hofrat Friedr. Rösch.

— Dr. Hans Schüler als Oberspielleiter an das Staatstheater in Wiesbaden.

— Victor Schlatter von St. Gallen zum ersten Organisten am Großmünster zu Zürich an Stelle des dahingeschiedenen Prof. P. Hindermann.

— Ernst Püttbach zum Leiter des Bielefelder Volkschores.

— Christo Pantscheff zum Direktor der staatl. Musikschule in Philippopel (Bulgarien).

Todesfälle:

† Prof. Franz Stockhausen, der frühere Leiter des Straßburger Konservatoriums und Domchordirektor am Münster, im Alter von 87 Jahren. Der Dahingeschiedene war ein Bruder Julius Stockhausens, an dessen Singakademie zu Hamburg er auch nach seiner Pariser und Leipziger Studienzeit zwei Jahre als Lehrer wirkte. 1868 nach Straßburg berufen, hat er dort im Laufe der Zeit ein das ganze Elsaß befruchtendes künstlerisches Wirken entfaltet. Besonders sei seines mutigen Eintretens für Brahms gedacht, der denn auch wiederholt Aufführungen eigener Werke in Straßburg dirigierte.

† Luise Blaha, einst Ungarns gefeiertste Bühnensängerin, 76jährig zu Budapest.

† Musikdirektor Alfred Helbig, 58jährig zu Dresden. Besondere Verdienste erwarb sich Helbig um die Hebung der Militärmusik.

† Der französiche Komponist Emile Paladilhe mit 82 Jahren.

† Willibald Challier, Musikverleger, mit 85 Jahren zu Berlin. In seinem Verlage erschienen u. a. die ersten Werke von Rich. Strauß, Weingartner, Sinding, Ansorge u. a.

† Prof. Hermann Ritter, der verdiente Musikgelehrte und Viola-alta-Virtuose, zu Würzburg im Alter von 76 Jahren. Ritter kam von der praktischen Musik her — er war Geiger, später auch Musikdirektor in Heidelberg — hat sich aber dann wissenschaftlichen Studien, vor allem der Kunstgeschichte zugewandt. Schon 1876 trat er mit der von ihm konstruierten Viola alta hervor, einer größeren prachtvoll klingenden Bratsche, die denn auch seinem Namen einen Ehrenplatz in der Geschichte des Instrumentenbaus gesichert hat. Ritters letzte Wirkungsstätte war Würzburg, wo er an der dortigen Musikschule dozierte. Von seinen Schriften sei die Geschichte seines Instruments genannt.

† Ende Dezember v. J. in Leningrad einer der bedeutendsten russischen Musikkritiker und Musikschriftsteller: Wiatscheslaff Gawrilowitsch Karatygin. Er war einer der eifrigsten Vorkämpfer für neue, wirklich große Talente. Von den Neueren haben vor allem Strawinsky und Prokoffieff seine Förderung erfahren. Sein Eintreten für deutsche Musik ist bekannt.

† Prof. Rudolph Braun, der blindgeborene bekannte Wiener Orgelvirtuose und Komponist, im Alter von 57 Jahren.

† Robert Klaaß, der bekannte Herausgeber zahlreicher Musiksammlungen, darunter die weitverbreiteten „Im Reiche der Töne", „Spiel und Sang" und das „Goldene Buch der Lieder". Als Komponist ist Klaaß mit Volksliedern und Märschen hervorgetreten.

† Johannes Vetter, Mitbegründer des Berliner Philharmon. Orchesters und Begründer und Leiter

des „Greizer Philharmon. Orchesters" (1897—1901), zuletzt Musiklehrer in Halle a. S., in Halle im Alter von 63 Jahren.

† Emil Weimershaus, der zweite Konzertmeister des Landestheaterorchesters in Karlsruhe.

† Der Kammervirtuose Prof. Arthur Stenz, ehemals Cellist der sächs. Staatskapelle und Lehrer am Dresdener Konservatorium, mit 59 Jahren.

† Robert Erdmann, der Chordirektor des bad. Landestheaters in Karlsruhe.

† M. Setaccioli, der Direktor des Konservatoriums zu Florenz.

† Julio Garreta, geb. 1875, einer der repräsentativsten Komponisten der katalanischen Schule.

† Enrico Toselli, der ehemalige Klavierlehrer und spätere Gatte der Kronprinzessin Luise von Sachsen. Vor allem bekannt ist Toselli durch seine süßlich-schwärmerische „Serenade" geworden, die bald in jedem Kaffeehaus zu hören war.

† zu Biarritz die Pianistin Berthe Marx. Sie war über 25 Jahre die Begleiterin Sarasates.

†Am 23. Januar starb in Höxter a. d. Weser hochbetagt Frau Antonie Schumann, geb. Deutsch. Sie war die einzige Schwiegertochter von Robert Schumann. Der Komponist hinterließ drei Söhne. Von diesen sank der älteste, Ludwig, bereits als Jüngling in geistige Umnachtung. Der jüngste, Felix, starb in jungen Jahren unvermählt an der Schwindsucht. Er lebt fort in Dichtungen, von denen Brahms mehrere komponiert hat, darunter das allbekannte „Meine Liebe ist grün wie der Fliederbusch". Weitere Proben seines dichterischen Schaffens brachte seine Schwester Eugenie Schumann in ihren unlängst erschienenen „Erinnerungen" (Stuttgart, J. Engelhorns Nachf.). Schumanns dritter Sohn, Ferdinand, in seinen letzten Jahren Buchhalter im Bankhaus Mendelssohn & Cie. in Berlin, kam als einziger seiner Brüder dazu, sich einen Hausstand zu gründen, starb aber im besten Mannesalter an den Folgen eines chronischen Gelenkrheumatismus. Antonie Schumann hat ihren Gatten um 34 Jahre überlebt. Ferdinand Schumann.

Es diene zur Nachricht, daß Elise Schumann (siehe letztes Heft S. 36) sich noch ihres Lebens erfreut.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

— Das Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung in Berlin plant anläßlich des 100. Todestages von Beethoven im März 1927 einen Staatspreis von M. 10000 zu schaffen, der alljährlich an hervorragend begabte jüngere oder anerkannte ältere Komponisten verliehen werden soll.

— W. Kes in Coblenz hat das Cellokonzert von Schumann neu bearbeitet, das im April in einem der Berliner Philharmonischen Konzerte unter W. Furtwängler durch den Violoncello-Virtuosen Piatigorsky zur Erstaufführung kommen wird.

— Ein wohlgelungenes Konzert mit Chor- und Instrumentalwerken von Senfl, Orlandus Lassus, M. Frank, Schein, Rosenmüller u. a. fand im Januar durch den Volkschor des Volksbildungsvereins in Parchim unter seinem rührigen Leiter Dr. Buschmann statt. Das Orchester bestand aus einheimischen und auswärtigen Musikern und Liebhabern.

— Im Laufe dieser Spielzeit gelangt Strauß' „Salome" in rumänischer Sprache in Bukarest zur Erstaufführung.

— Eine unbekannte Ballettmusik von Verdi, die dieser als Einlage zum „Othello" für die Pariser Oper komponierte, gelangte kürzlich in Wien zur Aufführung.

— Ein sehr schön ausgeführtes Totensonntag-Konzert veranstaltete in Stolp der Organist z. St. Marien Martin Kolb mit seinem Chor unter Mitwirkung heimatlicher Kräfte. Auf dem Programm standen Kantaten von Gg. Böhm, Seb. Bach und Händels Trauerhymne.

— Zur Beschaffung einer Gust.-Schreck-Gedenktafel hat Musikdirektor F. Sporn in Zeulenroda, dem Geburtsort des Thomaskantors, unter Hinzuziehung bewährter Kräfte eine Schreck-Feier veranstaltet.

— Die Hellerauer Tanzgruppe wird im März zum erstenmal eine szenische Aufführung einer Bachkantate veranstalten. Auch das noch!

— In München wird die Erbauung eines Musikhauses projektiert.

— Unter Musikdirektor M. Spindlers Leitung gelangt in Dortmund im April W. Böhmes Oratorium „Die Jünger" zur Erstaufführung in Westdeutschland.

— Karl Weigls sinfonische Kantate „Die Weltfeier“ für Soli, Chor und Orchester hatte bei ihrer Erstaufführung durch den Gothaer Musikverein dank der ausgezeichneten Leitung des Kapellmeisters Hans Trinius großen Erfolg.

— Das Landestheater in Gotha hat Robert Herrnrieds Neubearbeitung der Wolfsschluchtszene im „Freischütz“ zur Uraufführung für Deutschland angenommen. Dieselbe soll, zugleich als Gedenkfeier anläßlich des 100. Todestags Carl Maria von Webers, im Mai 1926 stattfinden.

— Ludwig Webers „Christgeburtspiel“ hat diese Weihnachten seine Aufführung in Berlin, Barmen, Augsburg, Göttingen, Hamborn, Osterfeld, Ludwigshafen, Köln, Hamburg, Elberfeld, Rostock, Königsberg und anderen Städten gefunden. Armin Knab, der im Fränk. Anzeiger eine Würdigung des Werkes bringt, sieht dessen Bedeutung vor allem in der glücklichen Verschmelzung von Kunst- und Volksmusik.

— Frau Elsa Reger hat begonnen, zum Zweck von Anschaffungen für das Reger-Archiv in Abständen von einigen Monaten Konzerte in den Räumen des Archivs (im Schloß zu Weimar) zu geben, die dem Schaffen des Meisters gewidmet sind, aber auch regelmäßig einen lebenden Komponisten zu Worte kommen lassen. Eine Reihe namhafter Künstler haben die Veranstaltungen schon durch ihre kostenlose Mitwirkung gefördert.

— André Rimsky-Korsakoff hat in den Archiven seines Vaters ein unveröffentlichtes Vokalwerk von Mussorgsky entdeckt, das nun im Russ. Staatsverlag erscheinen wird.

— Das Schachtebeck-Streichquartett mit der Pianistin Schachtebeck-Sorocker hat eine sehr erfolgreiche, an Erlebnissen reiche Konzertreise durch Spanien, bestehend in 30 Konzerten, absolviert. Auch in Paris fand ein Konzert statt, und ferner führte der Erfolg zu einer Verpflichtung nach England.

Das nächste Heft erscheint am 17. März

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik“ von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

93. JAHRG. LEIPZIG / März 1926 HEFT 3

Die Tonartensymbolik in den Rezitativen von J. S. Bachs Johannis-Passion

Von Walter Flath, Radebeul bei Dresden

Mehr Kunstverstand ... dann wird man an den Rezitativen Bachs und gerade an denen der Evangelisten seine Wunder erleben ...“ So spricht Dr. A. Heuß in seinem Aufsatz über „Bachs Rezitativbehandlung“ (Bach-Jahrbuch 1904), an dessen Schluß er auf die untergelegten Harmonien hinweist, die öfters ein Pfadfinder sein könnten, um hinter Bachs Absichten zu kommen. In seiner Schrift über die Matthäus-Passion (Leipzig 1909, bei Breitkopf & Härtel, p. 30) weist er nochmals auf die Bedeutung der Tonarten-Charakteristik in den Rezitativen der Matthäus-Passion hin. Wie viel mehr das indes in der Johannis-Passion ist, sollen folgende Ausführungen zeigen.

Es stellt sich uns damit wirklich ein anderes Wunder am „unglaublich großen Bach“ (Wagner) dar, indem das Tonartensystem so auffallend bewußt aufgebaut, so konsequent durchgeführt ist, daß wir zur höchsten Respektierung dieses Kapitels der Musikästhetik gezwungen werden. Wie ein Kristall zum andern fügt sich unter dieser genialen Hand eine Tonart zur andern, um so einen wundersamen Schimmer über dieses Werk zu werfen.

Das Wunderland von Bachs künstlerischem Schaffensgebiet zeigt — durch das Prisma der Tonarten geschaut — neben Neuem bereits Bekanntes, aber in einem ganz neuen Licht. Es zeigt zunächst immer wieder die überlegene dramatische Einstellung Bachs, diesmal den Dramatiker, der einen großen Teil der Handlung, um nicht gleich zu sagen: den größten Teil „nach innen“ verlegt. So erscheinen sehr viele Takte des Evangelisten, wenn er die direkt Redenden einführt, wie kleine „Vorspiele“, die uns seine innere Stellungnahme zu diesen Personen aufdecken, ja deren innerstes Wesen selbst enthüllen oder uns sein Urteil über die und jene Handlung verraten, die er zu berichten hat. Diese kleinen „Vorspiele“ sind ein direkter dramatischer Anteil der Musik; ihre Tonarten-Modulationen werden zum deutlichsten Spiegel seelischer Vorgänge, selbst die „Ahnung“ eines kommenden Geschehnisses können sie darstellen.

Daß der Evangelist lediglich der — innerlich unbeteiligte — Erzähler sei, hat Heuß a. a. O. bereits zurückgewiesen. Noch darüber hinaus sage ich: der Evangelist ist Bach

selbst! Mit seinen Augen sieht der Evangelist, mit seinem Herzblut empfindet er, mit seiner Stimme spricht er. Temperamentvoll nimmt er teil an allen Vorgängen, denen gegenüber es ihm nie gelingt, in kühler Zurückhaltung zu bleiben. Seine aus dem fein verästelten Organismus herausfließende Gesangslinie durchläuft eine Reihe von Tonarten, die uns sehen läßt, wie ihm zeitweise das Blut ins Gesicht schießt oder wie er sich verfärben kann. In der Tat gehört der Evangelist mit zur Szene: wir müssen ihn à part stehend sehen, wie er quasi über eine Schranke hinweg gestikulierend mitspielt, oder von seiner „Mauerschau" herab uns über alles Geschehen auf dem Laufenden erhält. Es ist also unerläßlich bei solch dramatischer Einordnung, daß der Evangelist seinen „Bericht" durch alle Vortragsnuancen hindurchzuführen hat, z. B. durch ein pp da, wo schon Bach kaum eine melodische Ausbiegung vornimmt: „Jesus aber sagte kein Wort". Kretzschmars und Heuß' Hinweise sind demnach doppelt zu unterstreichen, daß der richtige Vortrag der Evangelisten-Rezitative das Letzte zu geben habe.

Die planvolle Anwendung der Tonarten zeigt des weiteren, daß in Bach der Dramaturg so stark wirksam gewesen ist, daß er einer bekannten Person im Spiel eine ganz neue Rolle zuerteilt hat. Bisher stand Jesus allein der großen Schar seiner Feinde gegenüber. Der Evangelist kann nicht mitagieren, sonst wäre er der erste, der mit Bachs frommem Herzen in der Brust dem großen Dulder beispränge. Die Person des Petrus sollte mit ihrer schweren, inneren Zerrissenheit und ob ihrer tiefen Reue unberührt bleiben — so geht er an keinen anderen als Pilatus, stellt ihn zwischen die Parteien, ja — so verraten es die Tonarten — er macht ihn zum aufrichtigen Freund unseres Herrn. So sehen wir auf einmal die Szene wesentlich belebter gestaltet, insbesondere wenn wir noch den „nach innen" verlegten Teil der Handlung beobachten.

Keine Charakteristik Pilatus' könnte ihn so wunderbar getreu beschreiben, wie — neben Melodik und Harmonik — die Tonarten es tun! d. h. getreu nach Bachs Bild, das er sich von Pilatus gemacht hat. Der historische Pilatus ist es nicht, denn der war als Heide und Vertreter des Kaisers an einer Verteidigung Jesu nicht interessiert. Er soll eher feige gewesen sein, und das schimmert durch seine D-Moll-Abneigung vor dem Richthaus noch wundersam hindurch. Die Worte: „das ist euer König", die Bach so ergreifend schön und warm gefaßt hat, sind in des echten Pilatus Munde ironisch aufzufassen — etwa „das ist euer König?, das will euer König sein?!"

Überschauen wir Bachs Anordnung der Tonarten, so erkennen wir eine scharfe Unterscheidung von „Warm" und „Kalt"; die warmen sind die ♯-Tonarten, die kalten die ♭-Tonarten. Ferner läßt sich unschwer feststellen, daß Bach Gegenständliches (auch Menschen) vorzugsweise mit ♭-Tonarten charakterisiert, Gefühle und Empfindungen ins Gebiet der ♯-Tonarten weist.

Mehrere Beispiele sprechen dafür, daß die Tonartensprache der Johannis-Passion so zu verstehen ist, daß jede Harmonie für sich spricht resp. sprechen kann; d. h. bei einem auftretenden G-Dur-Akkord ist es gleichgültig, ob er 1. Stufe von G oder 5. Stufe von C ist. Ferner kann die charakterisierende Tonart sehr stark durch ihre Dominantseptimenakkorde hindurchschimmern. In dieser wundervollen Vorausnahme — Ahnung! — begegnen wir auch einmal einem Fall, wo die Tonart in dem Augenblick, wo sie sich uns im Dreiklang zu erfüllen scheint, ins gerade Gegenteil umschlägt (s. u.).

Überzeuge sich nun jeder bewundernd selbst an der Auswahl der folgenden Beispiele [1])!

---

[1]) Es ist nun selbstverständlich notwendig, daß der Leser die Ausführungen auf Grund der Partitur oder des Klavierauszugs genau verfolgt, selbst mit arbeitet und Kontrolle übt. An einem Beispiel wenigstens will ich indessen nachher auch Einzelnes zeigen.

F-Dur: Erzählender Ton, kühl, reserviert.

Rez. 12: Simon Petrus aber folgete Jesu nach und ein anderer Jünger[1]).
„ 14: Jesu Verhalten vor dem Hohenpriester: „nichts im Verborgenen geredt".
„ 64: und derselbige weiß . . . . (d. h. Ablehnung der teilnahmslosen Art der Kriegsknechte[2]).

B-Dur: Geringschätzung, Verachtung.

Rez. 6: „suchet ihr denn mich, so lasset diese gehen" (Jesu Geringschätzung der Hohenpriester).
„ 51: Pilatus antwortete: „Was ich geschrieben habe, das habe ich geschrieben". (Pilatus weist die Forderung der Hohenpriester mit Verachtung ab.)

Es-Dur: Kälte des Herzens (Herzlosigkeit).

Rez. 2: (Jesus wußte alles, was) ihm begegnen sollte.
„ 49: (Jesus aber) mitten inne (herzloser Akt der Kreuzigung).
„ 64: Beine gebrochen und sie abgenommen wurden.

C-Dur: Männlichkeit, Tapferkeit, Mut.

Rez. 6: Jesus: „ich hab's euch gesagt, daß ich's sei".
„ 10: es war aber Caiphas (d. i. der Keckste unter ihnen).
„ 14: Jesus: (ich habe frei, öffentlich geredet) vor der Welt.
„ 14: Jesus: „wissen, was ich gesagt habe."
„ 22: (da ging Pilatus zu ihnen) hinaus (!) } Pilatus besitzt den Mut, sich den Hohen-
„ 26: da ging Pilatus wieder (hinein) (!) } priestern und Pharisäern entgegenzustellen.
„ 26: Jesus: meine Diener würden darob kämpfen.
„ 28: da sprach Pilatus zu ihnen: „So bist du (dennoch ein König) (feine harmonische Steigerung bei der Einführung des Pilatus, für den der Evangelist starke Sympathien hat ob dessen Bekennermutes).

G-Dur: Menschenliebe.

Pilatus verhört in dieser Tonart Jesum.
cf. unten Rez. 14.

D-Dur: Jesus spricht in dieser Tonart. (beachte: zwischen G und A!)

Rez. 57: und von Stund an nahm sie der Jünger zu sich.

A-Dur: ernst, feierlich; erhabene Würde.

Rez. 43: sehet, das ist euer König.
„ 55: (siehe,) das ist dein Sohn.
„ 55: siehe, das ist deine Mutter.

E-Dur: Herzenswärme[3]), Teilnahme, Mitleid.

Rez. 14: Was schlägst du mich („der ich für alle Menschen fühle!).
„ 39: von dem an trachtete Pilatus, wie er ihn losließe.
„ 57: sie fülleten aber einen Schwamm.

H-Dur: feurige Glut, „heiß"; Rotglut).

Rez. 14: Kohlenfeuer. (hier liegt zwar kein ausgesprochener H-Dur-Akkord vor; charakteristisch aber ist, daß im nächsten Takt das vorschwebende gis bei „kalt" auf g herabgedrückt wird. Die „Kälte" beherrscht noch den folgenden Takt, dann aber wird's „warm" und gis tritt hervor).
Rez. 14: Backenstreich und sprach . . . d. h. es „kocht" im Diener; in der Tat geht es „heiß" her bei dieser Auseinandersetzung.

---

[1]) Petrus' Verhalten wird vom Evangelisten nicht geteilt. cf. hierzu Rez. 18.
[2]) Ähnlich im Rez. 66: „wie die Juden pflegen".
[3]) Auch die von außen kommende Wärme liegt, wie Vorstehendes zeigt, um E-Dur herum. Ähnlich das „wärmeten" in Rez. 16. Daß es doch nicht zum vollen, behaglichen H-Dur kommt, liegt an der „unbehaglichen" Situation für Petrus, daher das H-Moll, woheraus es nach „Unheil" wittert.

Fis-Dur: feierliche Trauer; das Ende.

Rez. 45: Pilatus' trauernde Frage: Soll ich euren König kreuzigen[1])?.
„ 57: mich dürstet (als er den Essig genommen hatte, sprach er: „Es ist) vollbracht".
(cf. dazu „und verschied" in Fis-Moll (Rez. Nr. 59.)

Cis-Ges-Dur: sehr feierlich-erhaben.

Rez. 49: „Jesus von Nazareth, der Juden König".

A-Moll: Unangenehme Menschen und Dinge; die liebeleere Welt.

Rez. 14: und führete Petrum hinein (unangenehme Situation).
„ 14: gab der Diener Jesu einen Backenstreich.
„ 22: daß sie nicht unrein würden.
„ 22: was bringet ihr für Klage wider diesen Menschen. (Pilatus' Antipathie gegen die Juden zeigt sich in dieser Tonart, seine Sympathie für Jesus in der weichen Terzlage des Wortes „Menschen".)
„ 24: (So nehmt ihr ihn) hin und richtet ihn nach eurem Gesetze.
„ 28: Pilatus vor den Juden: „ich finde keine Schuld an ihm, ihr habt aber eine Gewohnheit".
„ 37: Pilatus vor den Juden: „ich finde keine Schuld an ihm".
„ 39: Aber Jesus gab ihm keine Antwort. (Jesus im Richthaus.)
„ 55: auf daß erfüllet würde die Schrift, die da saget (Technik des Evangelistenberichtes: ein Unangenehmes wird berichtet werden).

E-Moll: Resignation, Trauer, Wehmut.

Rez. 14: Jesus: „(Was ich zu) ihnen geredet habe" (d. h. umsonst habe ich geredet).
(„ 45: Soll ich euren König kreuzigen?) der E-Moll-Akkord hat etwas stark Gedrücktes in sich; der Vortrag muß fühlbar „zögernd-retard." gestaltet werden, um zum Ausdruck zu bringen, wie schwer Pilatus an die Kreuzigung herangeht.
„ 46: und führeten ihn hin (des Evangelisten Trauer).
„ 55: Es stund aber bei dem Kreuze Jesu Mutter und seiner Mutter Schwester.
„ 57: als Jesus wußte, daß schon alles vollbracht war.
„ 61 steht vorwiegend in dieser Tonart: Mittrauer der leblosen Welt.

H-Moll: Unheil-Verkündigung; die Ahnung des Endes.

Rez. 18: und alsbald krähete der Hahn.
„ 28: (Wer aus der Wahrheit ist), der höret meine Stimme.
„ 45: spricht Pilatus zu ihnen: Soll ich euren König kreuzigen — die Hohenpriester antworteten: (sie drängen zum Ende).
„ 47: da überantwortete er ihn.
„ 54: spricht er zu seiner Mutter (siehe, das ist dein Sohn).
„ 57: hielten es ihm dar zum Munde.

Fis-Moll: Gefühle der Entrüstung und Bestürzung über Gewalttaten, Missetaten „böse".

Rez. 14: Jesus: „habe ich übel geredt, so beweise es, daß es böse sei".
„ 16: und Hannas sandte ihn gebunden zu (Caiphas). (Bei diesem Namen treibt's dem Evangelisten eine Blutwelle ins Gesicht: ais!)
„ 18: Schluß des Rez.: weinte über seine Missetat.
„ 18: Ohrabschlagen, d. h. der Evangelist ist entrüstet über diese Gewalttat.
„ 39: der mich dir überantwortet hat, der hat's größere Sünde.
„ 43: führte er Jesum heraus (d. i. gebunden in Fesseln und wissend, eine Missetat zu tun). — Gabbatha (des Evangelisten Gefühle im Anblick der Richtstätte).
„ 59: und verschied (Ende der Gewalttaten).

[1]) Diese Stelle zeigt auffallend die verwandtschaftlichen Tonarten-Beziehungen, gleichviel, als welche Akkorde die Harmonien fungieren; es liegt ja eigentlich nur h-Moll vor; aber welchen Ausdruck gewinnen die „Stufen" über ihren zugehörigen Worten: soll ich (Unheil-Ahnung) euren König (Trauer) kreuzigen? (feierliche Trauer, Tod!)

Cis-Moll: Sünde, „größere" Sünde!

Rez. 39: der hat's' größere Sünde (des Evangelisten heiliges Schaudern über den Verrat am Herrn).

D-Moll: Herbheit; widerliche, abstoßende Rohheit.

Rez. 8: (und hieb ihm sein recht' Ohr ab, und der Knecht hieß Malchus.)
„ 10: daß ein Mensch würde umbracht für das Volk.
„ 22: Richthaus
„ 26: „
„ 39: „
} von der Richthaus-Tätigkeit wird Pilatus höchlichst und aufrichtigst angewidert.
„ 30: (Barrabas aber war) ein Mörder.
„ 53 u. 55: Verteilung des Rockes.
„ 35: Pilatus: Sehet, ich führe ihn heraus zu euch, daß ich keine Schuld an ihm finde
„ 35: Also ging Jesus heraus.
} Pilatus und Evangelist werden von dem Bild „Jesus im Dornenschmuck" abgestoßen.

G-Moll: Feinde, Grausamkeit, Rohheit.

Rez 2: Schar der Hohenpriester und Pharisäer.
„ 30: Barrabas.
„ 30: Geißeln.
„ 33: und die Kriegsknechte flochten eine Krone von Dornen und setzten sie auf sein Haupt.
„ 35: Backenstreiche (der Kriegsknechte).
„ 37: Pilatus sprach zu ihnen: nehmt ihr ihn hin.
„ 47: Stätte der Feinde: Golgatha, die Schädelstätte d. i. wo die rohen Feinde ihn hinhaben wollten.

ferner:

Rez. 8: (Kelch) trinken, den mir mein Vater gegeben hat.

C-Moll: Haß, Bosheit.

Rez. 4: Judas aber, der ihn verriet, stund auch bei ihnen.
„ 30: geißelte ihn (der „blutgefärbte Rücken" in Nr. 32).
„ 35: (und) gaben ihm (Backenstreiche).
„ 49: da sprachen die Hohenpriester der Juden zu Pilato.

F-Moll: Feigheit, Angst und Furcht.

Rez. 35: Sehet, welch ein Mensch! (d. h. schämt euch vor ihm, ihr feigen Gesellen).
„ 66: doch heimlich aus Furcht vor den Juden daselbst hin legten sie Jesum um des Rüsttags willen.

NB. Die ganze Szene der Kreuzabnahme steht zwischen C-Moll und F-Moll, d. h. zwischen der Furcht vor den bösen Juden, denen unser Haß gehört. Ähnlich die Grablegung.

Rez. 49: mit ihm zween andere zu beiden Seiten.
„ 49: und setzte (eine Überschrift) aufs Kreuz (aus feiger Furcht vor dem Volke).

B-Moll: unerbittliches Schicksal, Tod.

Rez. 49: Allda kreuzigten sie ihn.
„ 49: da Jesus gekreuzigt ist.
„ 64: in welchen sie gestochen haben.
„ 66: bat Pilatum Joseph von Arimathia.

Dieser Aufbau spricht gewiß — und ohne Zwang — für sich selbst. Ich bringe ihn noch einmal von einer anderen Seite, wo sich neben der eigenartigen Steigerung der Affekte zeigt, wie alle vier Tonarten-Reihen an derselben Stelle ausmünden: bei der Darstellung des Todes, des „größten Erlebnisses", das Bach immer mit gesteigerter Spannung wiederzugeben bemüht war.

		C Männlichkeit, Tapferkeit, Mut
		G Menschenliebe
		D Erhaben, Jesu Tonart
unangenehme Empfindungen, lieblos a		A ernst-erhaben, feierlich
Resignation, Trauer e	Warm	E „warm“ Herzenswärme, Mitleid.
Unheil, Todesahnung h		H „heiße“ Empfindungen, Rotglut
Entrüstung, Bestürzung fis		Fis feierliche Trauer
heiliges Erschauern cis		Cis heil. Schauder
Moll	Tod	Dur
das unerbittliche Schicksal b		Es Herzlosigkeit, Brutalität
Feigheit, Angst und Furcht f		B Geringschätzung, Verachtung
Haß c		F Gleichgültigkeit, „kühl“
Grausamkeit, Rohheit, Feinde g	Kalt	
herbe, widerliche, abstoßende d Menschen und Dinge		

Wenigstens an einem Beispiel, an dem Rezitativ Nr. 28, will ich nun auch Einzelnes etwas ausführen.

Wundervoll lenkt der Evangelist nach C-Dur, um den „Freund“ Pilatus ob seines Bekennermutes im rechten Licht zu zeigen. Dieser seinerseits beweist Jesu seine „Menschenliebe“ und Sympathie und fragt ihn deshalb in G-Dur. „Ja“, sagt Jesus, „du wohl sagst, ich bin ein König, noch mehr aber“: (Steigerung in die ♯-Tonarten hinein!) „die Wahrheit soll ich künden!“ (der 4-Kreuz-Akkord auf „Wahrheit“ wirkt wie bedeutungsvollste Geste). Die fallende Linie, mit der Jesu Antwort über die Subdominante C-Moll (s. d.) hinweg in H-Moll schließt, zeigt den „Prediger in der Wüste“, der das Ende seines aussichtslosen Wirkens ahnt. Äußerst weich führt jetzt der Evangelist den Pilatus ein, der in Jesu eigener Tonart (D-Dur) fragt: „Was ist Wahrheit?“ — er ist ja der, der sich aufrichtig bemüht, „Jesum zu verstehen“. Sieht er sich dann den Juden gegenüber, kommt er zum Bewußtsein, daß er „verzichten“ muß; darob seine Trauer in E-Moll. „Ihr“ — unangenehme Gesellschaft (A-Moll) „habt eine Gewohnheit . . .“. Da schöpft Pilatus Mut („wollt ihr nun“ — C-Dur) und sucht die Wahl des zu Tötenden in seinem Sinne zu beeinflussen. Doch noch ehe er sein letztes Wort ausgesprochen hat, drängt es den Evangelisten nach D-Moll: er weiß, wie die rohen Gesellen entscheiden werden.

Ich empfehle, in ähnlicher Weise z. B. Rez. 14 und 26 an Hand der „Tabelle“ sich einmal anzusehen.

Die Matthäus-Passion zeigt in dieser Strenge die Anwendung der Tonarten nicht. Wir finden zwar G-Dur als die Tonart der Güte wieder (— immer übrigens auch angewendet auf das Wort „Ostern“ —), die Betrübnis in F-Moll, die Todesahnung in H-Moll; aber im übrigen begegnen wir dort nicht dem Tonartenzwang der Johannispassion.

Es liegt die Frage nahe, inwieweit diese Tonartenästhetik mit der übereinstimmt, die Mattheson im „neueröffneten Orchester“ aufgestellt hat. Der Vergleich zeigt keine Übereinstimmung. Fast wie zufällig gleichen sich E-Moll, F-Moll, H-Moll; das meiste stellt aber geradezu das Gegenteil zur Praxis der Johannis-Passion dar. Matthesons Aufstellung ist insofern von geringem Wert, als in die Erklärung einer Tonart zumeist alle Gegensätze mit hineingepackt sind, so daß man ähnlich Wustmann (Bach-Jahrbuch 1911) so ungefähr alles über das Schema hinwegziehen kann (cf. B-Dur: Sehr divertissant und prächtig; dabei gerne modeste, also zugleich magnific und mignon)!

Was aber die Tonartenverwendung in der Johannis-Passion betrifft, so zeigt sie das klarste Bild, in dem auch nicht die geringsten Gegensätze ineinanderfließen —: eine scharfe Linie „von oben an bis unten aus“.

Recitativ Nr. 28.

Evangelist: Da sprach Pi-la-tus zu ihm: Pilatus: So bist du den-noch ein Kö-nig? Evangelist: Je-sus ant-wor-te-

Fdur *Cdur* *Gdur* *Ddur*

Der kühle Berichter-Ton wandelt sich angesichts Pilatus.
Der Evangelist läßt uns quasi auf Pilatus' Miene schauen. Er zeigt uns den aufrechten Mann, der seinerseits vor Jesus das königliche *Ddur* anwendet.

te: Jesus: Du sagst's, ich bin ein Kö-nig. Ich bin da-zu ge-bo-ren und in die Welt kommen, daß ich die

Gdur *Ddur*

Jesus anerkennt mit *Gdur* des Landpflegers freundliche Einstellung zu ihm. Spricht Jesus von seiner Sendung, erscheint *Ddur*.

Wahr-heit zeu-gen soll. Wer aus der Wahrheit ist, der hö-ret mei-ne Stim-me.

hmoll (Resignation)

Eine starke, innere Erregung, die sich herleitet von der Erkenntnis vergeblichen

Evangelist: Spricht Pi-la-tus zu ihm: Pilatus: Was ist Wahr-heit? Evangelist: Und da er das ge-sa-get, ging er

Dieselbe Tonart auf „Wahrheit" wie im 7. Takt.

Wirkens. Äußerst herzlich gehaltenes Vorspiel zum Gefühlsbekenntnis Pilatus'. Pilatus weiß die Wahrheit nicht, aber — so sagt der Evangelist in seinem „Vorspiel" — er fühlt sie. Aus seiner „Liebe" kommt ihm das Wissen. Mit einem Ansturm

wie-der hin-aus zu den Ju-den und spricht zu ih-nen: Pilatus: Ich fin-de kei-ne Schuld an

amoll

innerster Gefühle verläßt er Jesum. *emoll:* er befindet sich in Trauer und Wehmut, sobald er sich den Vertretern der liebeleeren Welt gegenübersieht.

ihm. Ihr habt a-ber ei-ne Ge-wohn-heit, daß ich euch ei-nen los-ge-be: wollt ihr

nun, daß ich euch der Ju-den Kö-nig los-ge-be? Evangelist: Da schrie-en sie wie-der al-le-samt und spra-chen:

Cdur: Mutig versucht Pilatus bei jeder Gelegenheit, die Situation für Jesus zu retten. Das Evangelisten-Vorspiel in *dmoll* zeigt, was der Evangelist auf den Mienen der Hohenpriester liest. „Nicht diesen, diesen nicht!"
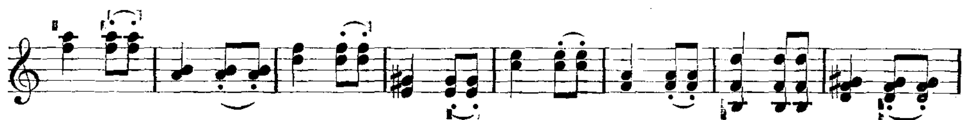
Mörikes „Das verlassene Mägdlein“ in verschiedenen musikalischen Fassungen

Zu unserer Preisaufgabe

Von Dr. Alfred Heuß

Das Kapitel: Vergleichen von Liedern auf gleiche Texte existiert in rein wissenschaftlicher Beziehung heute noch so gut wie gar nicht und zwar glücklicherweise. Denn wird es zur Ausführung gelangen, so liegt es nun einmal in der Natur der Sache, d. h. einer rein wissenschaftlichen Betrachtung, daß ein heillos schweres, umständliches und kompliziertes Geschütz aufgefahren wird und für eine künstlerisch-produktive Betrachtung so gut wie nichts mehr übrig bleibt. Das soll weiter kein Vorwurf sein, nur hat darüber Klarheit zu herrschen, daß, je reiner eine wissenschaftliche Betrachtung künstlerischer Gegenstände ihr eigenes Ziel ins Auge faßt, um so weniger etwas für die Kunst im Sinne des Künstlers herauskommt. In Gedanken kann ich mir auch ganz gut so ungefähr ausmalen, wie in etwa zwanzig Jahren auf rein wissenschaftliche Art Lieder auf gleiche Texte miteinander verglichen werden, es dürfte sogar einmal ein sehr beliebtes und ergiebiges Ackerfeld werden. So wollen wir uns der Gnadenfrist, die uns auf diesem Gebiete noch gelassen wird, herzlich freuen und bei derartigen Untersuchungen lediglich das ins Auge fassen, was uns, sagen wir einmal so, künstlerische Freude bereiten kann.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Fassung des Mörikeschen Kleinods durch Hugo Wolf allen anderen — und es mögen weit über zwei Dutzend im Druck vorliegen — den Rang abgelaufen hat und sich heute kaum jemand der suggestiven Kraft, die der Wolfschen Vertonung entströmt, entziehen kann. Sie ist derart stark, daß, kommt man unmittelbar von Wolf, es sogar schwer hält, sich in eine andere Fassung, und sei es die von Schumann oder Robert Franz, ohne weiteres so einzuleben, daß man ihr gerecht wird. Ich glaube ferner, daß fast jeder das Spezifische von Mörikes Gedicht bei Wolf am stärksten vertreten findet, keine andere Vertonung, um einmal bei dem einen zu bleiben, so stark die Empfindung des Verlassenseins erweckt. Wolf arbeitet, vor allem am Anfang und am Schluß, mit ganz wenigen Tönen, wie er die ganze Begleitung mit einem einzigen, in ununterbrochener Folge wiederkehrenden Motiv:



bestreitet, Verlassenheit also durch recht wenige, abgebrochene Töne, die Intensität des Schmerzes durch ununterbrochene Folge dieser Töne wiedergibt, kurz, keiner der anderen Komponisten gibt Verlassenheit mit derart „verlassenen“, wenigen Tönen.
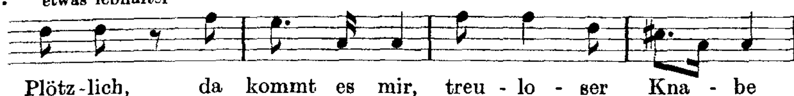
Es ist aber etwas anderes, was diesem Lied eine ganz besondere Stellung gibt. Wolf steht hier zugleich als einer der ersten modernen Impressionisten vor uns, er faßt das Gedicht auch noch von einer Seite, die seinen Vorgängern unbekannt war. Hat nämlich nicht jeder, so er die ersten Klaviertakte in Verbindung mit der textlichen Vorstellung hört, jene frostige Empfindung, die sich einstellen kann, wenn wir frühmorgens, eben aufgestanden, in einen kalt unfreundlichen Raum treten, nur schwach beleuchtet von

den ersten Morgenschauern? Daß derartige Empfindungen durch Musik ausgelöst werden können, war in diesem Einzelfall etwas Neues und ist hier möglich geworden durch Wolfs überfeines, modern sensitives Empfinden. Auch bei Schumann und bei noch viel früheren Meistern trifft man impressionistische Stellen, in diesem Fall ist aber Wolf der erste gewesen, wie er zudem in einer neuen, spezifisch modernen Art und Weise verfährt. Das wahrhaft Geniale besteht aber weiterhin darin, daß dieser Impressionismus nicht Selbstzweck ist — worin sich Wolf nebst allen früheren gelegentlichen „Impressionisten" von den eigentlichen unterscheidet —, sondern nur als Begleitmoment auftritt, er in einem Ganzen und zwar Gefühlsganzen verwurzelt ist, aus dem er seinerseits seine feinsten Fühler ausstreckt. Auch wer das Impressionistische im geschilderten Sinn nicht empfindet, weil er noch nie in die Lage kam, ein derartiges „Morgengrauen" zu erleben, geht bei einem derartigen Impressionismus keineswegs leer aus, nicht einmal der nach rein musikalischen Prinzipien verfahrende Hörer. Denn man beachte, mit welch feinstem „absoluten" Musiksinn lediglich die ersten Takte angelegt sind, und in dieser Art weiß Wolf, ohne schematisch zu werden, noch eine Weile fortzufahren; es sind Sequenzen, wie sie nur ein geborener Musiker zu schreiben vermag. Kurz, dieser ganze Anfang ist genial in jeder Beziehung.
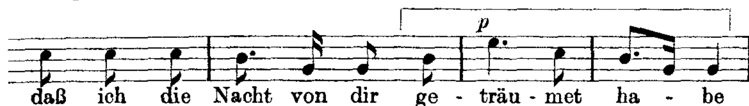
Von hier kommen wir nun auch zu unserer Preisfrage, die darin bestand, ob der Traum, von dem das Mädchen in der dritten Strophe spricht, glücklich oder traurig gewesen sei, was sozusagen einstimmig im ersteren Sinne beantwortet wurde. Es wurde dabei nicht gefragt, ob ein Komponist sich diese Frage ebenfalls vorlegen müsse, welcher Fall erst dann für ihn eintritt, wenn er sich mit dem Traum auch kompositorisch beschäftigt. Es ergibt sich nun, daß von den vier Fassungen, die hier näher betrachtet werden sollen, nämlich von Schumann, Franz, Goetz und Wolf, einzig die letztere in diesem Sinn angesprochen werden kann. Hinsichtlich der Lieder von Goetz und Franz, die als Musikbeilage dem Januarheft beigegeben wurden, kann der Leser eine sichere Auskunft schon durch Betrachtung der Form gewinnen. Beide Komponisten — wir kommen darauf noch näher zu sprechen — sind insofern strophisch vorgegangen, als sie je zwei der vier Strophen in eine zusammengefaßt und demgemäß ein zweistrophiges Lied gegeben haben, Goetz allerdings ziemlich variiert. Auch bei Schumann kann ich nicht finden, daß er auf den Traum wirklich eingegangen wäre, und sehe mich da im Gegensatz zu den Ansichten einiger Einsender von Lösungen. So außerordentlich differenziert das Lied ist, die Differenzierung ist weit mehr rein musikalischer als poetischer Art; man sehe nur, wie das „Plötzlich" eingeführt wird, nämlich ganz im Flusse der gleichen, das ganze Lied beherrschenden Entwicklung. Ich komme darauf dann noch im Zusammenhang zu sprechen.

So sehr nun auch Wolf, und zwar in Übereinstimmung mit Schumann und Franz, die Einheitlichkeit immerhin wahrt, ist er nun doch der einzige, der zu der Traumstrophe ganz bewußt Stellung nimmt und eine Musik zu dieser Strophe schreibt, die sich von der übrigen nicht wenig abhebt. Und zwar auf verschiedene Arten. Erstens gibt er dem Motiv des ganzen Liedes durch übermäßige Dreiklangsfolgen eine ungemein scharfe Bedeutung, so daß, zunächst wenigstens, die Traumstrophe sich qualvoll anhört, zweitens führt er in der Begleitung ein neues Motiv ein, das gebunden punktierte, das in der Singstimme, aber in Abwärtsbewegung, auf das Wort: in Leid versunken zum erstenmal eintritt — doch ist es vorbereitet durch und in gebundener Form durch die 32tel Fassung auf „Funken" —, und in seiner Aufwärtsbewegung den durch die Traumvorstellung hervorgerufenen starken seelischen Andrang zum Ausdruck bringt. Drittens
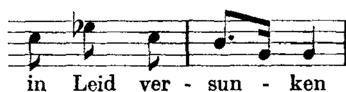
wird mit Eintreten des Wortes „plötzlich" nicht nur das Tempo beschleunigt, sondern auch gleich darauf der höchste, eine sehr starke Erregung andeutende Ton f erreicht, wie diese vier Takte:
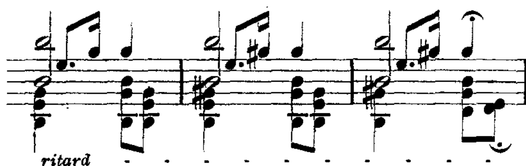


die Lied-Linie geradezu sprengen und beinahe — ich sage beinahe — ins Rezitativische gelangen. Mit den Worten „daß ich die Nacht von dir" wird der Gesang wieder ruhiger, zugleich auch die Liedlinie wieder erreicht, und nun, auf das Wort „geträumet habe", dem gedehntesten des ganzen Liedes, in Noten:



die man mit dem vorherigen vergleichen muß:



um den Umwandlungsprozeß in voller Klarheit zu ersehen, also auf „geträumet habe" mit seiner ausdrücklichen piano-Vorschrift wird in der Singstimme, und zunächst nur in dieser, ein reiner, schmerzloser Zustand erreicht, dem aber das Klavier durch nochmaliges Ausspielen des schmerzvollen übermäßigen Dreiklang-Motivs, aber pianissimo, in aller Schärfe entgegentritt. Hier, an dieser Stelle, wird uns das Vorhandensein verschiedener Gefühle geradezu mit verstandesmäßiger Klarheit vor Augen geführt: die Singstimme als Trägerin des bewußten Individuums glückhaft träumend, das Klavier hingegen in Schmerz und Leid versunken. Wir stellen somit fest, daß der glückhafte Traum noch keine Macht besaß, das Mädchen ihre wirkliche Lage wenigstens für Augenblicke vergessen zu machen. Das geschieht nun aber in den drei folgenden Klaviertakten, die zur vierten Strophe des Gedichts, musikalisch zum Anfang des Liedes zurückführen. In diesem Zwischenspiel mit dem unbeschreiblich wohltuenden, in reinstes Glück getauchten E-Dur-Akkord auf ein träumendes Ritardando:



gewinnt nun das traumhafte Glücksgefühl völlig die Oberhand, für einige Augenblicke fühlt sich das Mädchen in die glückliche frühere Zeit versetzt. Keineswegs etwa, daß dieses Dur hier ganz neu wäre; wir finden es vielmehr auf „plötzlich" (B-Dur-Akkord) und zwar mit starkem Affekt eingeführt, um dann aber sofort dem geradezu schreienden forte und außerdem noch akzentuierten übermäßigen Dreiklang (f a cis) Platz zu machen. Der Stammbaum des Durakkords reicht aber noch weiter, nämlich in den Beginn der zweiten Strophe, als das Feuer zu knistern beginnt und, zunächst einmal, physische Wärme in dem Mädchen zu erwecken beginnt, was, nebenbei gesagt, der innere Grund ist, warum „plötzlich", nach Herstellung eines gewissen Wohlbehagens oder besser, Überwindens physischen Unbehagens, die Erinnerung an den glückhaften Traum emporsteigt. Wie es denn zu den Wundern höchster lyrischer Dichtkunst gehört, was Mörike in diesem kleinen Gedicht zum Ausdruck zu bringen vermochte.

Wir dürften hiermit die seelischen Momente der Traumstrophe kurz bestimmt haben und können nunmehr auch an ihre psychologische Deutung und Kritik gehen. Die scharfe, fast krasse Nebeneinander- und Gegenüberstellung von glücklichem, „traumhaftem" Dur und schmerzvollsten übermäßigen Dreiklängen in nicht weniger als fünfer-

lei Ausgaben (es c e, ges b d, f a cis, as c e, g h dis) zeigt in aller Klarheit einen Widerstreit von Gefühlen an, wobei der leidvolle Zustand derart überwiegt, daß es tatsächlich der zu traumhaftem Glück gelangenden reinen Klaviertakte bedarf, um die volle Gewißheit zu haben, daß Wolf erstens einmal bewußt an den Traum gedacht und zweitens ihn als glücklich angesehen hat. Die zweite, die Feuerstrophe, enthält auch bei weitem mehr Wärme und man ist bei näherer Betrachtung tatsächlich überrascht, daß von dieser, für die seelische Wärme des Traums symbolischen Feuerwärme, relativ so wenig in die Traumstrophe gelangt ist. Versenkt sich, wie es bei Wolf nun wirklich einmal der Fall ist, das Mädchen in den glücklichen Traum, so erwartet man mit einer gewissen Bestimmtheit in der Traumstrophe statt so viel übermäßigem Dreiklangsleid mehr Dur-Glücksgefühl, d. h. keinen eigentlichen Zwiespalt, sondern ein Neues, eine Synthese von Glück und Leid, nämlich in Wehmut getauchtes Glücksgefühl. Wolf geht für mich fast verstandesmäßig vor, die Art, wie er fünferlei übermäßige Dreiklänge aneinanderkoppelt — etwa getrennt durch Durakkorde —, entspringt unverhülltem Kalkül, wie denn der übermäßige Dreiklang seines so ausgeprägten Charakters wegen gerade auch im seelischen Sinne ein überaus heikler Akkord ist. Sein Affekt geht „über" das Normale, also auch über normalen Schmerz hinaus, und das ists, was man gerade bei einer so ausgiebigen Verwendung, wie sie uns hier entgegentritt, als zum mindesten anfechtbar bezeichnen kann. Ich weiß sehr wohl, daß gerade über derartiges leicht gestritten werden kann. Als Grund für Wolfs Vorgehen ließe sich anführen, daß gerade der Gegensatz zum früheren Glück den jetzigen Zustand um so schärfer empfinden läßt. Man begreift dann aber nicht so recht, daß fast plötzlich in den Klaviertakten das Glücksgefühl zur alleinigen Herrschaft gelangt. Kurz, so außerordentlich in jeder Beziehung der erste Teil des Liedes ist, der Mittelteil befriedigt zum mindesten nicht ganz.

Gerade die Kritik und ferner der Vergleich mit anderen Fassungen zeigt uns aber ein rein Spezifisches von Wolfs Liedkomposition, sein psychologisches Vorgehen. Wolf will uns die in dem Mädchen vor sich gehende seelische Entwicklung im einzelnen vor Augen führen, wobei das ihn eigentlich von den ganzen modernen Liedkomponisten unterscheidende Charakteristikum darin besteht, daß er mit kontrollierbaren, geistig gehandhabten, plastischen Mitteln arbeitet, ihm Verschwommenheit fremd ist. Daß sein psychologisches Denken oft zum Widerspruch herausfordert, ist eine Frage, die einer Klärung noch ebenso vollständig bedarf wie andere diesen Liedkomponisten betreffende Fragen.

Kommt man nun von der Wolfschen Fassung zu anderen, so merkt wohl jeder ohne weiteres, daß er sich ganz anders einstellen muß. Man kann sagen, sozusagen alles, was er bei Wolf findet und was sich bei ihm sogar aufdrängt, findet er dort nicht. Nichts von impressionistischem Morgengrauen, nichts von „verlassenen" Tönen, oder gar einer psychologisch verlaufenden Darstellung, nichts auch von einem faßbaren Eingehen auf die Traumstrophe. Statt dessen treffen wir bei Schumann und Franz ein derart kompaktes, einheitliches Ganzes, daß man sich die Worte, auf die im Einzelnen lediglich bei Schumann an der einen oder anderen Stelle einigermaßen eingegangen wird, geradezu wegdenken und das Ganze als Klavierstück, als „Lied ohne Worte" oder als echt Schumannsches „Phantasiestück" für Klavier, etwa mit der Überschrift „Verlassenes Mägdlein", denken kann. Ich gehe so ziemlich jede Wette ein, daß das Lied, noch vollends zum Klavierstück gemacht und in ein Heft Schumannscher kleiner Klavierstücke gesteckt, niemals als „Lied" erkannt, sondern sogar als ein sehr absolutes Instrumentalstück angesehen würde. Es sei auch jeder gebeten, das „Liedstück" gerade nach sogenannten instrumentalen Prinzipien zu analysieren; er wird dann sehen, daß das Stück zur Hauptsache

aus drei, resp. zwei Motiven besteht, nämlich der Obermelodie (zwei Takte), mit der aber die kontrapunktisch geführte, durchgehends abwärtsgehende Baßmelodie in motivischer Verbindung steht, die ihrerseits wieder, besonders wo sie chromatisch auftritt, zu dem zweiten, chromatisch aufwärtsführenden Melodieteile Beziehungen hat, Motiven nun, die auf eine Weise „instrumental" ineinandergearbeitet werden, daß man eines der „gearbeitetsten" und zwar kontrapunktisch wie harmonisch gearbeiteten Stücke auf diesem Gebiet vor sich hat. Da die Erfahrung immer wieder zeigt, daß nicht nur in guten musikalischen Häusern, sondern auch bei Musikern wichtige Werke der musikalischen Literatur fehlen, so habe ich in der Musikbeilage dieses Heftes auch das Lied von Schumann zur Veröffentlichung gebracht; denn es liegt mir sehr daran, daß jeder Leser dieser Ausführungen sich gerade auch mit diesem Lied möglichst intensiv beschäftigt, auch deshalb, weil es unmöglich ist, in Kürze den konzentrierten Reichtum der ebenso komplizierten und feingliedrigen, wie aber ganz einfach wirkenden Gestaltung aufzudecken. Eine nähere Untersuchung zeigte nun eben Schumanns geradezu instrumentales Vorgehen. Nur von hier aus ist z. B. zu verstehen, daß er, statt die einzelnen Strophen voneinander zu trennen, eine Teilung vielmehr innerhalb der zweiten Strophe vornimmt, d. h. die Musik der ersten einundhalb Strophen in einer anderen Tonart (C-Moll) wiederholt, dabei aber die Vokalstimme zwei Takte später einsetzen läßt, wodurch im Sinne des Gedichts ganz neue Kombinationen entstehen und die dritte Strophe mit ihrem „plötzlich" — dieser erste Vers der Strophe korrespondiert deshalb mit dem vierten der ersten Strophe! — textlich förmlich vorbeifließt. Man darf selbst den Drücker auf „geträumet" textlich nicht wirklich ernst nehmen; geschähe es, so müßte angenommen werden, Schumann habe den Traum für schwer gehalten. Die einzige Stelle, die ein paar Textworten wahrnehmbar nachgeht, findet sich in der zweiten Strophe bei „es springen die Funken". Selbstverständlich setzt es keine direkte Schilderung ab, wir spüren aber unmittelbar die Wärme, die dem Feuer entströmt, eine Musikstelle, die man überaus lieben lernt.

So ist denn dieses Lied in seiner ganzen Anlage von dem Wolfschen völlig verschieden, ebenso aber auch als seelische Darstellung. Wir erleben keine psychologische Entwicklung, sondern stoßen immer auf ein einheitliches, musikalisch außerordentlich fein differenziertes Gefühl, und zwar, im Bilde gesprochen, auf ein Mädchen, das seinen — teilweise chromatisch — auftauchenden Schmerz immer wieder — ebenfalls teilweise chromatisch — zu versenken sucht, welches Auf und Nieder nun eben ein ganz einheitliches, von keinen „außermusikalischen" Einzelheiten abgelenktes Seelengemälde ergibt; nirgends auch deshalb irgendwelcher Ausbruch des Gefühls. Heute dürften für eine derartige, musikalisch höchst subtile Liedkunst, deren Stammbaum im 18. Jahrhundert liegt — nur konnte damals noch nicht so differenziert vorgegangen werden — wieder allmählich die Sinne empfänglich werden, wobei wir die allerletzten sind, die in derartigen Liedern den Idealtypus des Liedes erblicken, abgesehen davon, daß sich in der Gattung des Liedes auf mannigfachste Art selig werden läßt; allerdings auch unselig. Wir können aber bei weitem nicht alle Fragen, die sich bei derartigen Betrachtungen ergeben, ins Auge fassen, zudem heißt es auch einen Blick auf die anderen Fassungen werfen. Besonderer Verhältnisse halber kann dies aber erst im nächsten Heft geschehen.

Pianistische Irrtümer

Von Heinrich Bohl, Langensalza

Es ist eine eigenartige Erscheinung, daß viele Pianisten über die Ursachen der von ihnen auf dem Klavier hervorgebrachten Wirkungen teilweise im unklaren sind. Aber auch manche Komponisten von Klaviermusik, Kritiker und Hörer sind es gleichermaßen. Wie oft liest man in Konzertbesprechungen von einem weichen, singenden, harten oder stechenden Anschlag eines Pianisten! Daraus wäre zu schließen, daß durch entsprechende Anschlagsbewegungen bei ein und demselben Stärkegrad eine verschiedene Klangwirkung zu erzielen sei, wie etwa bei einem Streichinstrument. Das ist meiner Überzeugung nach ein vollständiger Irrtum. Die Hervorbringung eines Tones auf dem Klavier ist ein rein physikalischer Vorgang. Der Hammer wird durch den Anschlag der Taste an die Saite geworfen; von der Kraft, mit der das geschieht, hängt die Tonstärke ab. Ob der Anschlag mit der Fingerkuppe, mit ausgestrecktem Finger, mit der flachen Hand, mit einem Gummifinger oder mit einem Holzklötzchen geschähe, wäre ganz gleich. Ein tüchtiger Pianist wird natürlich außer den gebräuchlichen Stärkegraden noch über eine ganze Anzahl Zwischenstufen verfügen. Diese Tatsache wurde auch von namhaften Physikern durch eingehende Versuche bestätigt. Wenn demnach 100 Personen, darunter Künstler und Klavierschüler, auf demselben Instrument denselben Ton oder Akkord bei gleichbleibender Tonstärke anschlügen, so wäre nicht der geringste Unterschied in der Klangfarbe festzustellen. Da wird freilich mancher ungläubig fragen, wie es komme, daß ein und dasselbe Stück, bei verschiedenen Spielern auf ein und demselben Instrument vorgetragen, so verschiedenartig klingt, bei einem hölzern und hart, beim andern weich und duftig. Das letztere ist die Folge künstlerischen Zusammenwirkens einer Anzahl von Umständen. Dazu gehört in erster Linie eine reiche Anzahl von Klangstärken; jeder Ton ist daraufhin abgewogen und in Beziehung gesetzt zu seinen Nachbartönen. Melodie und Begleitung sind in ihren Stärkegraden stets ins richtige Verhältnis gesetzt. Dabei spielen auch gute Phrasierung und Deklamation, ein gutes legato, portato und staccato, und nicht zuletzt eine durchdachte künstlerische Anwendung des Pedals eine große Rolle. Damit fällt auch die Behauptung und Lehrweise, daß es möglich sei, durch gewissen Anschlag einen besonders tragfähigen Ton zu erzielen, oder daß man durch Nachdrücken der Taste nach dem Anschlag und nach Erscheinung des Tones ihn noch weiter beeinflussen könne. Er hängt allein vom Stärkegrad und evtl. vom Pedal und vom Instrument ab. Der Pianist wird letzteres genau in seinen Eigenschaften kennen und sich ihm anpassen müssen. Mancher Virtuose wird ungläubig den Kopf schütteln, ginge ja doch bei Anerkennung des Behaupteten ein gewisser Nimbus verloren, in Wirklichkeit aber nur scheinbar. Ein bedeutender Pianist hat aber die Richtigkeit erkannt: Leonid Kreutzer. Er spricht sich in seinem Buch „Das Wesen der Klaviertechnik" (Max Hesse, Berlin) folgendermaßen aus:

Dieses fundamentale Gesetz wird von den meisten Pianisten bestritten (Tetzel bildet eine Ausnahme). Wir können aber die Aufgaben unsrer Technik erst dann klar erfassen, wenn uns diese Erkenntnis in Fleisch und Blut übergegangen ist und wir nicht mit Schlagwörtern wie „hart" oder „weich", „stumpf" oder „spitz" und dergleichen uns in ästhetischen und rein subjektiven Betrachtungen verlieren.

In erster Linie muß aber der Pianist und Musikschriftsteller Eugen Tetzel genannt werden, weil er den neuen Standpunkt wohl zuerst vertrat in seinem Buche „Die natür-

liche Klaviertechnik" (Breitkopf & Härtel, Leipzig). In ganz entgegengesetztem Fahrwasser bewegt sich sein Antipode C. M. Breithaupt in seinem Werke „Die natürliche Klaviertechnik (C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig); er ergeht sich in den gewagtesten Behauptungen. Selbst ein Busoni scheint in demselben Wahn befangen gewesen zu sein, wenn er in einer Fußnote zum 5. Präludium seiner Ausgabe des „Wohltemperierten Klaviers" Thalbergs Regel wiedergibt:

In breiten, edlen dramatischen Gesängen muß dem Instrument viel zugemutet und so viel Ton als möglich aus ihm gezogen werden, dies jedoch nie durch hartes Aufschlagen auf die Tasten, sondern dadurch, daß man sie kurz anfaßt und tief, mit Kraft, Entschiedenheit und Wärme niederdrückt. In einfachen, sanften Gesängen muß man die Tastatur gewissermaßen kneten, sie auswirken wie mit einer Hand aus bloßem Fleisch und Fingern von Sammt; die Tasten müssen in diesem Falle mehr angefühlt, als angeschlagen werden.

Daß auch Komponisten diesen irrigen Anschauungen unterliegen, geht aus zahlreichen ungewöhnlichen Vortragszeichen hervor. Da kann man lesen „mit silberhellem Glöckchenklang", „mit tiefer, weicher Klangfarbe", „mit heller Klangfärbung", „mit heller und weicher Tongebung" und dgl. Wenn eine Stelle mit entsprechendem Stärkegrad vorgetragen wird, kann es keinen Unterschied in der Klangfarbe geben, höchstens der linke Pedalzug kann sie verändern. Aus diesem allem kann nicht etwa gefolgert werden, daß sich nun Anschlagsstudien erübrigten und daß Finger-, Hand- und Armhaltung nebensächlich seien. Nur der Pianist, dessen Gelenke sich von jeder Steifheit und jedem Krampf befreit haben, wird in der Lage sein, über Bedingungen, die ein künstlerisches farbenreiches Spiel ermöglichen, frei schalten und walten zu können.

Ein anderer Irrtum waltet bei vielen Pianisten hinsichtlich des Gebrauches des rechten Pedalzuges vor. Er wird bekanntlich nicht nur benutzt, um Töne zu verlängern und zu verstärken, sondern auch, um schwierige Bindungen überhaupt zu ermöglichen. Schon daraus geht hervor, daß Pedalgebrauch jedes non legato, portato und staccato aufhebt. — Dessen scheinen sich Komponisten nicht immer bewußt zu sein. Wenn Schumann oder sein Herausgeber in Nr. 3 seiner „Sinfonischen Etuden" in der rechten Hand ein staccato vorschreibt und gleichzeitig Pedal, so ist das ein Widerspruch. Die Beispiele ließen sich ins Ungemessene, namentlich bei Chopin und Schumann u. a. vermehren. Der vortragende Pianist befindet sich vielleicht in der Täuschung, weil er wirklich staccato anschlägt, auch so zu hören. Bei manchem Hörer, sofern er das beobachten kann, mag es ebenso der Fall sein. Im allgemeinen wird, auch das muß ausgesprochen werden, zu viel Pedal genommen. Daß namentlich bei neueren Komponisten viele Stellen gar nicht ohne Pedal zu spielen sind, ist zweifellos, daß dadurch aber wieder große Unreinheit der Harmonien erzeugt wird, ist freilich auch wahr.

Ein dritter Irrtum ist in erster Linie bei Komponisten zu finden. Ein Legatospiel im strengsten Sinne des Wortes ist auf dem Klavier dann überhaupt nicht möglich, wenn es sich um eine langgezogene Kantilene handelt. Der eigentliche Ton ist doch nur von kurzer Dauer, und das Nachklingen nimmt sehr schnell an Stärke ab. Man überzeuge sich durch Versuche mit der Uhr in der Hand. Schon im ersten Satz von Beethovens Cis-Moll-Sonate tritt das in Erscheinung; weit mehr aber noch, wenn es sich um die drei- und viergestrichene Oktave handelt. Selbst bei Hinzunahme des Pedals entschwindet wegen der Kürze der Saiten der Ton außerordentlich schnell. Busoni sagt in seiner Ausgabe des „Wohltemperierten Klaviers":

Ist auf dem Klavier (dank seiner technischen Konstruktion) die Zunahme von Kraft und Klangfülle nach der Tiefe zu naturgemäß, so pflegt dagegen die Melodie, wo eine Steigerung ein-

treten soll, meistens aufwärts zu schreiten und dahin ein Anwachsen des Tons zu fordern: über eine gewisse Tonhöhe hinaus wird aber die Klangdauer auf dem Pianoforte so gering, daß Pausen und Lücken in der melodischen Linie geradezu unvermeidlich werden. Dieses Hindernis, so gut als möglich zu beseitigen, ist die Aufgabe des Anschlags.

Hier wird aber kein Anschlag, mag er sein, wie er wolle, das Geringste ändern können. Die Melodie des Themas im zweiten Satz des Brahmsschen Trios in H-Dur, welche das Klavier in gedehnter Kantilene in der dreigestrichenen Oktave bringt, wird niemals so klingen, wie geschrieben steht. Auch Franz Schubert verlegt in seinen Kammermusikwerken gern langgezogene Kantilenen in die oberen Oktaven (Forellenquintett). Es ist auch zu bedenken, daß der Pianist am Flügel hohe Töne noch hört, während sie im Konzertsaal bei einiger Entfernung nicht mehr vernommen werden können. Komponisten sollten deshalb derartige Stellen zu vermeiden suchen. Ein tiefer Baßton klingt bedeutend länger, doch verhallt er nach einigen Takten so sehr, daß darüberliegende fortschreitende Harmonien ihn vollständig zudecken. Wenn Bach in der ersten Fuge des „Wohltemperierten Klaviers“ am Schluß einen Orgelpunkt von vier Takten auf dem ausgehaltenen tiefen C bringt, so wird dieser leider ziemlich illusorisch für das Ohr, weil der Grundton, während die Oberstimmen im Forte sich weiter bewegen, nicht mehr vernommen wird. Dahin gehört auch der Orgelpunkt im Anfang der Englischen Suite in D-Moll. Ein besonders lehrreiches Beispiel finden wir auch bei Chopin am Schluß seiner Etude in E-Moll, op. 25, Nr. 5. Er läßt in der Oberstimme e“ und im Baß E acht Takte aushalten, während die Mittelstimmen weitere Bewegung haben und sogar in einem crescendo-Triller ausmünden. So gespielt, entsteht ein Zerrbild von Chopins Absichten, an dem er freilich selber die Schuld trägt. Bis jetzt hat m. W. noch kein Herausgeber darauf aufmerksam gemacht. Hugo Leichtentritt hat das zwar in seiner „Analyse der Chopinschen Klavierwerke (Max Hesse, Berlin) gefühlt, aber die vorgeschlagene Abhilfe ist belanglos. Nur der Pianist Gottfried Galston gibt in seinem „Studienbuch Fr. Chopin“ (Otto Halbreiter, München) den richtigen Weg an. Er läßt statt piano die beiden ersten Takte forte spielen, den dritten und vierten piano und dann die äußern Stimmen in Achteln spielen, während die Mittelstimmen den Triller ausführen. Daß manches moderne Klavierwerk mehr gegen als für das Klavier geschrieben ist, soll zum Schluß nicht verschwiegen werden.

* * *

Dieser Aufsatz wurde schon vor einem Jahre geschrieben, aber besondere Hindernisse in der Redaktion verzögerten seine Veröffentlichung. Deshalb konnte noch nicht in ihm selber bezug genommen werden auf einen Artikel „Harte und weiche Töne auf dem Klavier“ von Dr. Erich Cochanski in Nr. 4, Jahrgang 1926 der „Allgemeinen Musikzeitung“. Darum soll in diesem Nachwort mit einigen Zeilen darauf eingegangen werden. Der Verfasser bekennt sich nicht zu der Ansicht der Herren Tetzel und Kreutzer, sondern vertritt mit Gustav Ernest den entgegengesetzten Standpunkt. Durch eine ganze Anzahl physikalischer Versuche will er ihn beweisen und schlägt dazu noch neue vor. Er kommt zu dem Schlusse: „Um einen weichen Ton zu erzielen auch im stärksten Forte, ist es nötig, den Stoß an den Hammer so elastisch als möglich zu machen . . ., schließlich durch Verwendung der größeren Spielmasse und dementsprechend Verminderung der Beschleunigung dieser Spielmasse“. Weil beim weiblichen Geschlecht die Nachgiebigkeit in den Gelenken eine größere sei, sei auch in der Regel ein weicherer Charakter festzustellen. Gleich gegen die ersten vorgeschlagenen Versuche läßt sich mancherlei einwenden.

1. „Man lasse einen harten Körper, den man an einer Schnur aufhängt, aus einer bestimmten Höhe senkrecht auf die Tasten fallen. Resultat: Es wird ein bestimmter Ton erzeugt."

2. „Man nehme einen zweiten Körper gleich schwer wie der erste, aber aus einer elastischen Masse oder mit einer elastischen Aufschlagsfläche und lasse diesen aus derselben Höhe herunterfallen. Resultat: „Auch jetzt entsteht ein Ton, der sich von dem vorigen merklich unterscheidet."

Dazu ist zu bemerken, daß solche Versuche nur Beweiskraft haben, wenn möglichst in dem Streite uneingeweihte musikalische Personen unbefangen das Ergebnis hören können, also so, daß sie die Versuche selbst nicht beobachten können. Für mich steht fest, daß beim zweiten Versuch der Ton schwächer ist, weil die elastische Masse einen Teil der Schnelligkeit und damit der Kraft paralysiert. Es müßte auch ein Apparat konstruiert werden, der die Dauer und Kraft des Tones genau messen könnte. Es sei ein ähnlicher Versuch vorgeschlagen. Man nehme alte photographische Platten und lege sie auf den flachen Boden oder auf vier Klötzchen. Eine mit einer Öse an einem Faden befestigte Bleikugel lasse man aus gleicher Höhe immer auf dieselbe Stelle, am besten den Schnittpunkt der Diagonalen herabfallen. Bei einer bestimmten Höhe wird die Glasplatte zerspringen. Nun umhülle man die Kugel unten mit Knetgummi oder einem andern elastischen Stoff und lasse sie herabfallen. Es ist sehr fraglich, ob die Platte jetzt bersten wird. Das wäre ein sicherer Beweis, daß die Wirkung des Stoßes vermindert wurde. Ähnlich muß es beim Tastenanschlag sein. Der Streit um die beiden Anschauungen scheint nunmehr in voller Höhe entbrannt zu sein, und auf seine weiteren Ergebnisse darf man gespannt sein.

Nachwort der Schriftleitung: Es liegt uns sehr daran, die von Bohl kurz und klar behandelten Fragen der Pianistik, vor allem die erste, unsern Lesern zu unterbreiten und, soweit es sich um gegründete Antworten handelt, zur Diskussion zu stellen. Zwar sagt Tetzel u. a., daß hierüber nur Physiker zu urteilen berechtigt seien, die die Frage auch in obigem Sinne entschieden hätten. Wir glauben aber trotzdem, daß die Pianisten ein gewichtiges Wort mitzusprechen haben, schon deshalb, weil es darauf ankommt, ob sie sich wirklich mit Erfolg in die neue Botschaft hineinleben können. Somit sehen wir gern einmal Äußerungen entgegen.

Heinz Schüngeler

Von Ernst Suter, Düsseldorf

Als der Kunstgelehrte Karl Ernst Osthaus zu früh dahinging und seine Bildersammlung, das Folkwangmuseum, sich unter ein merkantiles Joch beugend, nach Essen auswandern mußte, da hatte das „Stirnband" in Hagen i. W., die idyllisch zwischen Waldduft und Waldweben gelegene Künstlerkolonie, einen seiner schönsten Steine verloren. Dort sitzt jetzt noch, abseits vom lauten Betrieb, weil er sich trotz wiederholter Angebote von dem schönen Fleckchen Erde nicht trennen kann, ein begnadeter Künstler und Musiker: Heinz Schüngeler. Keine blendende Erscheinung, mit der Gloriole des Ruhms umwoben, gehört er zu den „Stillen im Lande", die wie Sauerteig den Boden unserer im innersten Wesen gefährdeten deutschen Kultur, weil mit hoffnungsvollem Zukunftswillen beseelt, rastlos durchdringen. Wer diesen seltenen Menschen in seinem Urelement gesehen hat, am Flügel den adeligen Zauber Mozartscher Melodik enthüllend oder seinen Schülern den Geistmusikalischer Klassik heraufbeschwörend, der erkennt in ihm ein Naives und Intuitives, künstlerische Natürlichkeit und ethische Reinlichkeit, Gaben, die der Genius nur seinen bevorzugten Jüngern in den Schoß legt.

Schüngeler ist ein Gewachsener. Die Tatsache führt zum Urgrund seines Wesens und zugleich zu seiner Kunst; denn nur echte Kunst wächst, wächst aus dem Unbewußten ins Bewußte, aus drangvollem Müssen zu erkennendem Wollen. Äußerlich zeigt dieses Werden so wenig Auf-



Heinz Schüngeler

Kunstbeilage zur „Zeitschrift für Musik". Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg



Die Siebenbürgener Thomaner

fälliges, Außergewöhnliches. Kein Wunderknabentum, fertiges Sein oder ähnliche Sprünge. Dafür kämpft er sich von Grund auf empor, aus einfachen Heimatverhältnissen im idyllischen Jülicher Land — zu Brachelen 1884 geboren — da, wo die strengen Vennhöhen sich zur milderen niederrheinischen Ebene senken. Hier, im engen Verkehr mit der geliebten Natur, die ihn noch heute mit Antäuskräften nährt, reift er von innen heraus, während erst in Düsseldorf dem Achtzehnjährigen die künstlerisch-formalen Erkenntnisse der Musik, alles Handwerkliche, in ihrer Bedeutung sich erschließen. Das mit dem rheinischen Musikleben unzertrennlich verbundene Doppelgestirn Prof. J. Buths-Dr. O. Neitzel leiht ihm sein Führerlicht, Georg Kramm und Dr. Frank Limbert leiten ihn durch die musikalischen Grundtatsachen, und nach zwei Jahren intensivster Arbeit ist seine pianistische und musikalische Reife so weit fortgeschritten, daß er einem Ruf als Lehrer an das Hagener Konservatorium unter Rob. Laugs Folge leisten und bald darauf die Leitung einer Klavierausbildungsklasse übernehmen kann. Die nächsten Jahre sind teils dem erzieherischen, teils dem pianistisch ausübenden Berufe gewidmet. Auf beiden Gebieten wächst seine Achtung. Und heute ist sein Ruf als feinsinniger Kammermusikspieler und erfolgreicher Pädagoge im hochentwickelten Musikleben Westdeutschlands bedeutend und gefestigt. Keine Geringeren als Reger, Buths und Neitzel suchten ihn als Partner zum zweiklavierigen Spiel. Kurz vor Kriegsausbruch, als seine Eigennatur sich immer kräftiger und sicherer meldete, stellte er sich auf eigene Füße und gründete eine Schule zur Spezialausbildung von Pianisten und Musiklehrern, verbunden mit einem Seminar für wissenschaftliche und theoretische Fächer auf dem Boden der Satzungen der pädagogischen Verbände. Eine Reihe tüchtiger Musiker ist aus dem Institut hervorgegangen. Noch jüngst wurde die pädagogische Musikwelt aufmerksam auf seine Leistungen, als eine seiner Schülerinnen, Hilde Eilert-Iserlohn, unter vielen konkurrenzstarken Bewerbern sich den Ibachpreis erspielte. Wer das Spiel der jungen Dame gehört hat, spürte den Geist des Meisters, nicht sklavisch kopiert, aber von seinem reinen, gesunden und unverfälschten Wesen ein köstliches Lehrgut ausstrahlend.

Was Schüngeler zum Lehrer besonders befähigt, ist die Bewußtheit seines erkämpften Künstlertums auf der Basis unmittelbar wirkender, musikantischer Triebe. Nicht die große Form des Schaffens oder Nachschaffens macht den Pädagogen zu dem, was er sein soll. Dazu gehört ein Mehreres, Eigenartiges, ein Angeborenes. Nämlich die seelische Bereitschaftsstellung, die unbedingte, in sich fundierte Sicherheit des Blicks für die Wahl der übertragenden Mittel auf das Objekt, die mit dem höchsten Respekt vor dem Geist der Kunst und der zu formenden Menschenseele sich verbindet, die immer, trotz wachsender Erfahrung und Erkenntnisse, Diener bleibt, starke und schwache Gemüter mit der gleichen Liebe umfängt und nicht müde wird zu hoffen, bis im Rodungsgelände der Schülerseele es zu sprießen und zu blühen beginnt. Und darin steht der Hagener Pädagoge mit nicht vielen Berufenen selten da.

Und das Prinzipielle seiner Methode? Es liegt in seinem Spiel. Sein Temperament hat so gar nichts mit Tastenlöwentum zu schaffen. Es frappiert und blendet nicht durch hohles Pathos und gestenreiche Suggestionen. Aber es brennt im kleinsten Bezirk in heiliger Flamme. Der Einzelton, substanziell ausgeschöpft, charakteristisch, volltönend, markig und doch weich klingend, ist das Primäre in Wiedergabe und Lehre. Mit der vollkommenen Bindung zweier solcher Töne ist der Keimgrund der melodischen Linie gewonnen, der, mit äußerster Vorsicht behandelt, nach und nach zum Akkordalen das Baumaterial liefert. Legato ist Schüngeler der wichtigste Anschlag, und er ruht nicht eher, bis der einzelne Ton Eigenleben, Duft und Farbe bekommt. Dabei ist alles so sorgsam und vorsichtig herangezogene Technische stets Voraussetzung des Ausdruckvollen. „Es gibt nur eine vergeistigte Technik". Und weiter führt nur die Verbindung von Tonlichem und Rhythmischem zum Ziel, zur klaren Gestaltung des Ideellen. Ohr und Gefühl sind die Leitsterne, nur gemeinsam dürfen sie sich ihm nähern.

In musikalischer Hinsicht wurzelt sein Bildungsprogramm in der deutschen Klassik. Über Bach, Mozart, Beethoven bis Brahms und Reger führt er seine Schüler in die künstlerische Gesetzmäßigkeit der musikalischen Logik und das individuelle Leben vielgestaltiger Polyphonie. Ohne vor der Ehrenpflicht, dem Zeitgeist, wo er sich gesund und zukunftsträchtig gibt, nachzuspüren, stehen zu bleiben. Aber alles Komplizierte der modernen Musikseele soll dem Ein-

fachen entwachsen. Auch in formaler Hinsicht. Immer wieder betont er diesen Entwicklungsprozeß des langsamen Werdens, das nie Wollen und Können, Geistiges und Technisches in Gegensatz bringt. Nur wer den Mut zu solcher besinnungsvollen Wanderung findet, kann ihm Weggenosse sein. Und viele führte er schon zu der Einsicht und zum Fassen solches Mutes.

Es würden wesentliche Züge in diesem mehr seelisch gemalten denn biographisch gefüllten Aufriß der künstlerischen Persönlichkeit fehlen, wollte man seiner kompositorischen Tätigkeit vergessen, die in einer Zahl lyrischer Arbeiten und Klavierstücke Eigenes hervorbrachte. Pianistische Studien, Früchte methodischer Versenkung und Erfahrung, harren noch des Drucks. Als geschätzter Mitarbeiter von Fachschriften und größeren Tageszeitungen auf dem Gebiete der Musik und der bildenden Kunst hat sein Name guten Klang. Auch in seinem Heim begegnet man auf Schritt und Tritt einer ästhetischen Kultur, einer Fülle bildhafter Kunstwerte — herrliche Werke des Altmeisters Ch. Rohlfs — wie sie sich im Musiker offenbart. Kultur, nicht im Sinne von überfeinerter Geschmackssüchtelei, sondern als lebendig wirkende, schöpferische Kraft, das ist sein Streben, zu dem der unermüdliche Mensch und Künstler dort am Hagener „Stirnband" Sandkorn um Sandkorn heranträgt.

Russisches Musikleben

Von A. M. Wasserbauer, Wien

I. Allgemeines.

Seit es Geschichtsschreibung gibt, erscheint der Russe haltlos, empirisch, kompliziert, innig und — roh, leidenschaftlich bis zum äußersten — ein Muster der Apathie und stumpfen Ergebung; er gewinnt einen Menschen, eine Kunstrichtung lieb, verzehrt sich fast in Anbetung, um beim geringsten Anlaß sich mit Abscheu abzuwenden, — so könnte man die Schwingungen in endloser Reihe aneinanderfügen, die das Wesen der russischen Seele erfüllen.

So war es und so ist es auch bis zum heutigen Tage im russischen Musikleben. Von Glinka bis zu den Skrijabinisten und den „Klassizisten" (von denen später noch die Rede sein soll) des zwanzigsten Jahrhunderts. Wer vermag es, zu erforschen, welche geheimen und die musikalisch-schöpferischen Gehirne nicht immer vorteilhaft beeinflußt habenden Kräfte von Puschkins, Turgenjews und Dostojewskijs Werken ausgegangen sein mögen, als Mussorgskij den „Boris Godunow", Tschaikowskij „Pique-Dame" und „Eugen Onegin" schrieben, als Rachmaninoff in verzehrender Fieberglut sein gewaltiges C-Moll-Konzert in die Partitur setzte?! Wer vermag in diesem Wirrsal einen Leitfaden zu erkennen, wo bleibt das System einer schrittweisen Entwicklung? Und doch glauben heute noch namhafte Kritiker in der Entwicklung der russischen Musik eine Linie herausfinden zu können.

Das materielle Leben der russischen Komponisten war im großen und ganzen bis in die Ära des Weltkrieges hinein geregelter als das ihrer Kollegen in den meisten anderen Ländern: die weitherzigen staatlichen Subventionen und auch die oft sehr namhaften Unterstützungen russischer Musiktalente durch die Aristokratie und auch durch die Zarenfamilie selbst erlaubten dem Großteil der russischen Komponisten ein meist sorgenfreies Schaffen.

Die bolschewistische Revolution hat mit all ihren Verheerungen auch in das Musikleben Rußlands verheerend eingegriffen. Wirklich gediegene Komponisten und Musiker kamen wegen irgendeiner weit hergeholten Verwandtschaft mit einem Konterrevolutionär in die Gefängnisse der Tscheka oder mußten unter den unmöglichsten Voraussetzungen

die Flucht aus der Heimat antreten, während musikalisch ganz minderwertigen Elementen wegen ihrer Beliebtheit beim Proletariat von den Sowjets damals ganz abnormal große Unterstützung zuteil wurde. Hier seien nur beispielsweise die in den „Klubs" auftretenden ehemaligen Schwerverbrecher erwähnt, die mit ihren Katorgaliedern[1]), in Ketten geschmiedet auf das Konzertpodium traten, wo sie unter dem frenetischen Jubel ihres proletarischen Auditoriums in mystischer Scheinwerferbeleuchtung ihre Schöpfungen aus der imperialistischen Kerkerzeit zum Besten gaben — nachdem knapp vor oder nach so einer „Glanznummer" ein Sänger von Beruf Kompositionen von Gretschaninoff oder Rachmaninoff vorgetragen hatte, die das Publikum begreiflicherweise sehr kalt gelassen hatten.

Jedenfalls hatten die ersten Revolutionsjahre einen Stillstand in der Entwicklung der russischen Musik gebracht. Durch die Nationalisierung jedweden Eigentums gab es keinen einzigen Verleger, selbst die großen Kritiker zogen sich zurück. Der Ehrgeiz schlief ein, denn alle waren ja „gleich", ein manueller Arbeiter wurde bei der üblichen Lebensmittelfassung unvergleichlich reicher bedacht als ein Intellektueller. Musiker mit gediegener Schulung verschleuderten ihre Kunst auf „proletarischen" Soldaten- und Arbeiterkonzerten (wo die Zusammenstellung des Programms allein schon für die künstlerische Minderwertigkeit der Veranstaltung sprach) — denn dort wurden Extrahonorare bestehend aus Butter, Zucker, Mehl oder Fleisch für die Darbietungen an die Mitwirkenden verteilt: Hunger war der Regent.

Die außergewöhnlichen politischen Verhältnisse, die eine völlige Absperrung Rußlands von dem Auslande während der ersten Jahre der Räteregierung mit sich gebracht hatten, zeitigten auf Grund dieser Absperrung zunächst eine ganz einseitige Entfaltung der musikalischen Verhältnisse in Rußland. Konnten Komponisten wie Strawinski und Prokoffieff — man möge über ihre Werke urteilen, wie immer man auch will — von 1914 bis zum heutigen Tage im Ausland leben, die Schöpfungen ausländischer Meister hören und studieren, so war dies den in Rußland lebenden Komponisten wegen der völligen Isolation unmöglich. Optimisten könnten vermuten, gerade diese hermetische Abschließung von allen musikalischen Ereignissen im Auslande hätte eine originelle, moderne, echt russische Musik zeitigen müssen; es läßt sich aber mit ziemlicher Gewißheit sagen, daß dies nicht der Fall war. Hat während der allerersten Zeit der Sowjets der Hunger derart gedrückt und die Epidemien im ganzen Reiche mit so ungeahnter Heftigkeit gewütet, daß an eine schöpferische Tätigkeit überhaupt nicht zu denken war, so hat sich dann später eine ganz ungesunde Auffassung von den Zielen einer zeitgemäßen musikalischen Tätigkeit herauskristallisiert, die im Verein mit der allen Sowjetkunststellen anhaftenden, oft geradezu krankhaften Vorliebe für alle von Europa unabhängigen Neuerungen Jahrhunderte alte musikalische Traditionen außer acht ließ, so erkennt man schon aus diesen Momenten, daß die Absperrung Rußlands vom Auslande keine goldenen Früchte trug. Zum gegenwärtigen Zeitpunkt jedoch, wo die Sowjets bereits auf allen Gebieten ihrer Tätigkeit notgedrungen ihren radikalen Kurs verändert haben und auch für die Künste an ihren Reichsgrenzen größere Ventilatoren „installierten", sind sie jedenfalls auch auf musikalischem Gebiete bestrebt, Versäumtes nachzuholen. Die nicht mehr unbedingt lebensgefährliche Bereisung Sowjetrußlands gibt auch die Möglichkeit, sich einen objektiven Überblick über die dort herrschenden musikalischen Verhältnisse zu verschaffen.

[1]) Die Verbrecher ersannen selbst Lieder während ihrer jahrelangen Einschließung. Katorga-Zwangsarbeitsgefängnis.

Die beiden Zentren Moskau und Petersburg („Leningrad") sind nach wie vor die Brennpunkte des Musiklebens in Rußland. Ist auch die musikalische Tätigkeit in der Provinz sicher nicht gleich Null, so läßt sich über die dort herrschenden Verhältnisse noch kein rechter Überblick gewinnen.

Zunächst sei des wiederauflebenden Verlagswesens gedacht. Viktor Bielajeff, der übrigens in letzter Zeit eine gut gearbeitete Biographie: Richard Strauß, geschrieben hat, ist Herausgeber und Verleger einer in Moskau erscheinenden musikalischen Monatsschrift: „Zu den neuen Ufern", die er in jüngster Zeit im Vereine mit Wladimir Derganovsky, einem fähigen Kritiker, unter dem neuen Titel: „Zeitgenössische Musik" wenn auch unpünktlich, so doch fast allmonatlich herausgibt. In Petersburg läßt A. M. Rimsky-Korsakoff (ein Verwandter des verstorbenen bekannten Komponisten) die „Musikalischen Jahresbücher" erscheinen, die sich hauptsächlich mit der Veröffentlichung interessanter musikhistorischer Aufsätze beschäftigen. Dort erschienen auch jüngst zwei interessante Biographien: „Ravel" von Sabanejeff und „Rachmaninoff" von Braudo, welch letzterer eben eine allgemeine Musikgeschichte beendet. In Petersburg erscheinen in der letzten Zeit auch neue, populär gehaltene Musikerbiographien, von denen die letzthin erschienene Lebensgeschichte Beethovens, von N. Strjelnikoff, erwähnt sei. Erlaubt es auch der Rahmen dieses Aufsatzes nicht, auf die Vorzüge und Schwächen dieser vorübergehend erwähnten Zeitschriften und Biographien näher einzugehen, so soll durch ihre Erwähnung zunächst nur darauf hingewiesen werden, daß man in Rußland gegenwärtig jedenfalls bestrebt ist, vielfach Versäumtes nachzuholen.

Den staatlichen Konservatorien hat man als eine Art Oberklasse für Spezialgebiete der Musik an der Moskauer (allgemeinen) Kunstakademie die sog. „Musikalische Lektion" der Kunstakademie mit drei Lehrkanzeln angefügt. Die drei Fächer sind: Theorie, Geschichte und Ethnographie. Gleichzeitig wird im Verlaufe der Vorlesungen an diesen Lehrkanzeln den Studierenden bereits für die Zukunft der musikpädagogische Plan bis in die Details ausgearbeitet. Diese musikalische Sektion der Kunstakademie hat auch ein akustisches Laboratorium eingerichtet, in welchem gegenwärtig J. Rschewsky an dem Bau eines „Radioharmoniums" experimentiert. Dieses Instrument soll mit Hilfe eines Systems von Kathodenlampen Töne verschiedener Höhe und verschiedenen Timbres hervorbringen.

Die „Assoziation Zeitgenössischer Musik" sucht durch rege Verbindung mit der „Internationalen Gesellschaft für Zeitgenössische Musik" einerseits durch verstärkte Einfuhr moderner Musikalien die russischen Musikkreise mit den neuesten Schöpfungen des Auslandes bekanntzumachen, andererseits durch „Ausfuhr" russischer Musikalien für die heimischen Komponisten Auslandspropaganda zu machen.

Der Staatsverlag der Sowjets arbeitet selbstverständlich am intensivsten; vor allem an der Herausgabe moderner russischer Kompositionen, aber er läßt auch wieder nicht schlecht redigierte Klassikerausgaben erscheinen. (Schluß folgt.)

Allerhand Irriges

Von Paul Dietzsch, Leipzig

In der Regel werden Irrtümer und Vorurteile mit der Zeit als das erkannt, was sie sind. Es gab eine Zeit, wo man den Haydn des Oratoriums höher wertete als den der Sinfonie und des Quartetts. Wo man einen Spohr und Marschner mit Weber auf gleicher Stufe sah. Wo man einem Mendelssohn eine Stufe über Schumann anwies. Wo man von Mendelssohn die Lieder (mit Worten) am höchsten schätzte, während man die Peri für Schumanns Hauptwerk erklärte. Auch von der Ansicht, daß die Euryanthe Webers musikdramatischen Montblanc bedeute, ist man allmählich zurückgekommen, wie auch von dem Wahn, daß der „Robert" Meyerbeers frischeste und klassischste Bühnenschöpfung sei.

Der Folgezeit bleibt es vorbehalten, solche Urteile zurechtzurücken. Doch kommt es auch vor, daß offenbare Irrlehren hartnäckig in unsern Musikgeschichten herumspuken, ohne daß sich für sie ein Geisterbanner fände. Dahin gehört die angebliche Wiederspiegelung bestimmter Dichterindividualitäten in den Schubertschen Liedern, mit der uns sogar ein Hugo Riemann aufgewartet hat. Der Goethestil, Heinestil usw. Schuberts ist ins Reich der Fabel zu verweisen. Ich lasse mir nicht einreden, daß z. B. „Frühlingsglaube" nicht ebenso gut die Stimmung eines Goetheschen als eines Uhlandschen Frühlingsliedes wiedergeben könnte. Ich kann nicht finden, daß die Vertonung der Müllerlieder sich wesentlich von der Vertonung Goethescher Liebeslieder unterscheidet. Schuberts Musik hat so gut ihren eigentümlichen Charakter wie die von Schumann oder Brahms und prägt diesen Charakter jedem Dichter auf. Sie umspannt einen größeren Stimmungskreis als bei anderen Liederkomponisten, aber innerhalb dieses Kreises ist nichts Goethisch, nichts Heinisch, es ist alles Schubertisch[1]).

Auch die herrschende Ansicht, daß Schumann einer der deutschesten Musiker sei, scheint mir revisionsbedürftig. Ich erkenne vielmehr in Schumann eine germanisch-slawisch-romanische Charaktermischung. (Man könnte vielleicht spezialisierend „deutsch-russisch-französisch" sagen.) Die Hauptingredienzien der slawischen Musikseele, Schwermut und Leidenschaft, sie sind auch Hauptingredienzien des Schumannschen Wesens, denen sich als drittes der deutsche Humor gesellt. Das Moussierende, Pointillierende, das wir als das französische Ingredienz seiner Musik erkennen müssen, steht weit weniger dem deutschen als dem slawischen Wesen nahe. Wir finden es nicht nur bei Chopin und andern polnischen Komponisten, sondern auch bei Tschaikowsky und seinen Landsleuten. Mit ihnen ist Schumann durch seine warmblütige Impulsivität verbunden, während sein deutscher Grübelgeist ihn wieder von ihnen scheidet. Weitere Verwandtschaftsmomente ergeben sich aus seiner eigensinnigen Rhythmik, seiner kurzatmigen Thematik, seiner in den Linien oft seltsam verzerrten, wie von Leidenschaft zerwühlten und zerrissenen Melodik. In der „Musik" las ich einmal Erinnerungen eines deutschen Komponisten, der sowohl Brahms als Tschaikowsky seine Kompositionen zur Begutachtung vorgelegt hatte. Brahms Urteil habe hauptsächlich den formalen Aufbau, die Logik der Themenverknüpfung usw. betroffen. Dagegen habe Tschaikowsky weit mehr die musikalische Stimmung ins Auge gefaßt. Der Verfasser erkennt darin einen charakteristischen Gegensatz nicht bloß zwischen beiden Komponisten, sondern zwischen deutscher und slawischer Musik überhaupt.

[1]) Ich glaube, daß es sich hier um ein Mißverstehen handelt. Wohl ist jedes Schubertsche Lied nur reiner Schubert, aber es ließe sich doch — und zwar klarer, als es bis dahin geschehen ist — zeigen, daß Schubert innerhalb dieser seiner Sphäre auf die verschiedenen Dichter, wenigstens in ausgeprägten Fällen, anders reagiert und dadurch Unterschiede zustande kommen. Ein so pathetisches Lied wie „Des Mädchens Klage" (letzte Fassung) wird bei Schubert nicht auf ein Gedicht von Goethe entstehen können usw. Derartige Unterschiede werden sich übrigens auch bei anderen Komponisten, die naiv auf ein Gedicht reagieren und auch im Anschluß an das Wesen des Gedichtes die „Begleitung" ausarbeiten, einstellen. Große Gegensätze können für den Komponisten z. B. Goethe und Eichendorff sein. Der letztere enthält, um nur auf eines hinzuweisen, weit mehr Harmonien als Goethe, und hätte gerade Schubert auch Eichendorff gekannt, so würden wir sicher genug Neues auf diesem Gebiet erlebt haben. Aber es ist sehr gut, daß Dietzsch auf diese Frage zu sprechen gekommen ist und so wirkliches Interesse für sie vorhanden sein sollte, kann einmal näher darauf eingegangen werden. A. H.

Wer aber erkennt nicht, daß bei Schumann die Formkraft vor der Stimmungskraft zurückweicht? Daß die schweifende Phantasie sich nur widerwillig den Gesetzen der Logik bequemt und häufig die formale Gestaltung überwuchert? Ein Vergleich mit den Bach, Beethoven, Brahms, die sämtlich große Architekten waren, beweist am deutlichsten, wie weit Schumann davon entfernt ist, ein urdeutscher Komponist zu sein. Etwas Ähnliches scheint Kurt Arnold Findeisen zu meinen, wenn er in seinem Schumann-Roman von den „rätselhaft gekreuzten Säften seines Blutes" spricht.

Daß Schumann ein warmer Bewunderer unseres westlichen Nachbarreiches war, verrät sich an verschiedenen Stellen der Jugendbriefe. Einmal schreibt er: „Mit einem freudigen Gefühl von Scheu und Ehrfurcht setzt' ich zum erstenmal den Fuß auf das diesseits des Rheinufers und ‚Frankreich' nannte still mein Herz." Ein andermal: „Ich ruhe nicht, bis ich französisch wie deutsch lesen und schreiben kann." Daß er auch in Tönen französisch reden konnte, hat er im Karneval bewiesen.

Der spezifische Klaviercharakter Schumanns ist eine Irrlehre, eine Erfindung jener Wagnerianer, die, um für ihren Meister Platz zu schaffen, alle übrige Musik auf einen möglichst engen Raum einpferchen möchten. Einer dieser Herren schreibt: „Das Schumannsche Charakterstück hat nur auf dem Klaviere Sinn!" — Ein anderer möchte gar das Schumann-Spielen nur im stillen Kämmerlein erlauben: beim Chopin-Spielen ist jeder Dritte, beim Schumann-Spielen jeder Zweite zuviel. — Wieviele aber sind in der Lage, sich die Schumannschen Tonpoesien kunstgerecht vorzuführen? Die große Mehrzahl könnte sie dann nur in verstümmelnder Verstümperung genießen.

Es ist, als wären die Komponisten manchmal zu eilig oder zu bequem, um für ihre Schöpfungen gleich diejenige Toilette auszusuchen, die ihre Formen am besten zur Geltung brächte. Sie stecken sie daher einstweilen ins Hausgewand des Klaviers. Im Grunde sind alle Klavierkompositionen höherer Art Klavierauszüge. Das Orchester läßt anämische Tongedanken in rotwangiger Kraft aufblühen, es läßt verborgene Quellen frei ans Licht treten, es zaubert am kargen Himmel ungeahnte Sternenpracht hervor. Einmal hörte ich ein Beethovensches Klavieradagio in Orchesterbesetzung. Als ich es mir nachher am Klavier zurückrufen wollte, sah ich nur sein Gespenst vorüberschleichen.

Wer die Schumannsche Träumerei in Orchestrierung gehört hat, der mag an ihr nur alle Ausdrucksmächte des Klaviers erschöpfen: er wird ihren meertiefen Blick gar traurig verflacht finden. Das Schumannsche Charakterstück hätte nur auf dem Klaviere Sinn? — Viele Schumannsche Klaviermelodien scheinen mir erst einen tiefen, einen viel tieferen Sinn zu bekommen, wenn sie von anderen Instrumenten reproduziert werden. Schumann war durch seine Individualität keineswegs prädestiniert, sich vorzugsweise durchs Klavier auszusprechen. Dazu war sein Blut zu schwer, sein Empfinden zu tief. Die Ausdrucksschwere seiner Melodik verlangt als Träger Instrumente von entsprechender Ausdruckskraft, wie Cello und Holz. Sie erst können voll ausdrücken, was das Klavier nur eben anzudeuten vermag. Nur in äußeren, zufälligen Umständen ist der Grund zu suchen, daß Schumann zunächst ausschließlich das Klavier zum Träger seiner Ideen erwählte. Er hatte überhaupt keine Wahl, weil das Klavier das einzige ihm von Jugend auf vertraute Instrument war und weil sein überquellender Schaffensdrang ihm nicht Zeit ließ, sich erst noch andere Instrumente untertan zu machen. Gehalt und Technik erscheinen bei ihm nicht, wie bei Mendelssohn, von vornherein versöhnt, sondern stehen in einem deutlichen Mißverhältnis, das sich erst allmählich ausgleicht.

Ich erinnere mich, daß vor ca. 20 Jahren ein französischer Kritiker den Wunsch aussprach, es möchten Chopins Kompositionen fürs Orchester eingerichtet werden. Dann werde die Welt erst die Größe eines Genies erkennen, das noch tiefsinniger als Bach, noch mächtiger als Beethoven und noch dramatischer als Weber war. Den Nachsatz dürfen wir streichen. Sonst aber muß ich dem Wunsche des Franzosen bei- und der Meinung entgegentreten, daß Chopins Tongedanken vom Klavier nicht loszuketten seien. Auch Chopin dichtet unbewußt fürs Orchester, es pulst und wogt im Herzen seiner Musik, wenn sie sich auch äußerlich im Rahmen des Klaviers bewegt. Wie anders ergreift uns die Melodie der Es-dur-Nokturne op. 9, wenn das

Cello die Lebenswärme seines Gesangstones hindurchfluten läßt! Das Gis moll-Präludium würde, bei entsprechender Erweiterung und Einfügung eines Mittelsatzes, ganz prächtig als Scherzo in einer Sinfonie dastehen: im Anfang die auf- und abschwellenden Wogen der Streicher, beim Eintritt des H-moll die durchdringenden Klänge der Posaunen, am Schluß die langgezogenen Hornrufe und zuletzt die beiden Paukenschläge! Die Tränenglorie der C moll-Nokturne, viel intensiver würde die Oboe sie malen, viel stolzer würde der Mittelsatz auf den Wogen des Streichorchesters daherrauschen. Den glühenden Rosentraum der Fis dur-Nokturne könnte das Orchester viel tiefer, süßer, phantastischer träumen. Im Mittelsatz würden die Streicher den duftigsten Schleier der Sommernacht spinnen, von der Klarinette mit melodischem Mondlicht übersilbert. Und im Fis dur-Präludium würde der Orgelton die Friedensfeier, die Andachtsversunkenheit der Seele weit bezwingender ausstrahlen können. Dieses Stück dem Klavier anvertraut zu haben, ist ein ebensolcher Mißgriff, wie ihn Schumann mit der Träumerei begangen hat.

Es ist nicht meine Absicht, die Belege ins Ungemessene zu vermehren, sondern nur zum Aufsuchen von Belegen anzuspornen. Warum Schumannsche und Chopinsche Kompositionen bisher so selten orchestriert wurden? — Natürlich könnte nicht alles wörtlich übernommen werden. Nicht um Übersetzungen voll Akribie, sondern um bald mehr, bald minder freie Nachdichtungen kann es sich hier handeln. Dazu gehört Phantasie, Inspiration, und die kann man nicht von jedem Militärkapellmeister verlangen. Also ein Schaffender! Dieser dürfte aber meist zu sehr mit seinen eigenen Werken beschäftigt sein.

Anmerkung der Schriftleitung: Diese „Gedanken und Einfälle" rühren von einem Manne her, der abseits der großen Heerstraße still und einsam wandelt, so daß wir ihnen gerne Raum geben auch in Fällen, wo der eine oder andere vielleicht um seine alltägliche Ruhe gebracht wird. Wir zählen Dietzsch zu der seltenen Spezies „Selbstdenker".

Persönliche Erinnerungen an Anton Rubinstein

Von Else Schulhoff

(Die folgenden kleinen Erinnerungen wurden als Beitrag zum Material einer demnächst in Rußland erscheinenden neuen Biographie des großen Künstlers auf Bitte von deren Verfasser niedergeschrieben).

Ich habe, als junges Mädchen, Rubinstein besonders häufig in den 80er Jahren gesehen, in Dresden, wo wir damals wohnten und wo er längere Zeit hindurch sein Hauptquartier hatte und später fast täglich bei seinem öfteren Aufenthalt in Berlin. Mit meinem Vater verband ihn eine alte Freundschaft, die aus der Anfangszeit ihrer Konzertlaufbahn in Paris — Julius Schulhoff zählte damals achtzehn, Rubinstein dreizehn Jahre — datierte.

Er war entschieden eine der eindrucksvollsten, vielleicht die eindrucksvollste Persönlichkeit, die mir vorgekommen ist. Der besondere Eindruck war der einer ungebändigten und dabei sehr weichen Kraft. Und dies sowohl in geistiger wie in körperlicher Beziehung. Charakteristisch dafür erschien mir immer, wie gleich bei seinem ersten Besuch bei uns, als ich aufstehen wollte, um etwas zu holen, was er aus irgendeinem Grunde nicht wollte, er mir zwei Finger ganz leicht auf die Schulter legte, worauf es mir nicht möglich war, mich zu rühren. Darüber wollte er sich totlachen.

Ich habe überhaupt wenig Menschen so herzlich lachen hören wie Rubinstein, auch hier wieder so laut und dabei weich, habe aber auch bei niemandem solche Ausbrüche der Verbitterung, des Zorns und des Lebensüberdrusses gehört. Ich erinnere mich einer Szene, die auf uns alle den tiefsten Eindruck machte. Es war auf dem Weißen Hirsch

bei Dresden, wo er uns besuchte. Wir hatten vergeblich versucht, ihn zu einem Spaziergang im Wald zu verlocken. (Er ging nie zu Fuß, wenn er nicht mußte.) Später bei Tisch bekam er einen kleinen Erstickungsanfall. Als einer der Anwesenden, es war die Gattin des Musikhistorikers Emil Naumann, sagte: „Sehen Sie, Herr Rubinstein, Ihre Natur verlangt nach mehr Bewegung", schlug er auf den Tisch und schrie wütend: „Meine Natur hat sich nach mir zu richten!" und dann ganz leise, mit unendlich verzweifeltem Klang in der Stimme: „Meine Natur ist viel zu gut, ich lebe ja schon zu lange".

Ich hatte immer das Gefühl, daß er im Grunde tief unglücklich war, der Hauptgrund war wohl seine ihm nicht genügende Anerkennung als Komponist; ich glaube, auch er hätte seinen ganzen Ruhm als Pianist für einen vollen Erfolg seiner Kompositionen hingegeben. Richard Wagner haßte er mit wahrer Leidenschaft, sah in ihm, ganz ehrlich, nicht nur den Verderber der Musik, sondern wie er einmal sagte, der menschlichen Gesellschaft, — eine Ansicht, die merkwürdigerweise von einer so maßvollen Persönlichkeit wie Julius Rodenberg, der dem Gespräch beiwohnte, geteilt wurde.

Rubinstein war bekanntlich ein leidenschaftlicher Whistspieler. Wenn man sich abends nicht gleich an den Whisttisch setzte und erst noch plaudern wollte, trieb er die Anwesenden mit seinem gewöhnlichen Ausspruch an: „Wir sind nicht hier, um uns zu amüsieren". Beim Whistspielen war er immer sehr vergnügt; er spielte im Notfalle auch sehr gern mit so mittelmäßigen Spielern, wie ich es war. Ich sehe ihn noch, wie er bei meinen Fehlern sich verzweifelt in die Haare fuhr und rief: „Oh ces femmes, ces femmes!" und höre, als ich einmal alle Stiche verloren hatte und nur zwei Honneurs ansagen konnte, wie er lachend mit schallender Stimme den Chor aus der „Favoritin" anstimmte: „Elle reste seule avec ses deux honneurs!" (anstatt „son déshonneur").

In Berlin wurden damals in der Kroll'schen Oper seine „Maccabäer" aufgeführt. Bei der Generalprobe in der Szene, wo die Juden des anbrechenden Sabbaths wegen ihre Waffen niederlegen und sich widerstandslos töten lassen, entstand bei dieser Stelle durch Rubinsteins Schuld, der selbst dirigierte, eine Unordnung, so daß er abklopfen mußte. Nach der Probe ging ich zusammen mit ihm zu uns zum Frühstück. Auf dem Wege sagte er: „Sie haben jedesfalls die Unordnung bemerkt, die ich selbst veranlaßt habe. Es ist ganz sonderbar: jedesmal in dieser Szene werde ich so überwältigt, nicht etwa von meiner Musik, sondern von dem Gegenstand, davon, daß diese Menschen sich wegen ihrer religiösen Empfindung hinopfern, sodaß ich mit den Tränen kämpfe und dann ein Unglück passiert. Was haben Sie beim Anblick dieser Szene gedacht?" Ich antwortete: „Ehrlich gestanden, ich habe gedacht: Ihr Esel, wehrt Euch doch!" Darauf sagte Rubinstein lachend: „Oh la vilaine Prussienne! Ich werde es aber einmal probieren." Abends bei der Aufführung ging alles sehr glatt und er schickte mir im Zwischenakt einen Zettel in die Loge: „Vivent les ânes!"

Wir fuhren einmal mit Rubinstein vom Weißen Hirsch nach Klein-Zschachwitz an der Elbe hinunter, wo er den Sommer über wohnte, und kamen dabei in Loschwitz an dem kleinen Schillerdenkmal vorbei (jetzt durch ein anderes ersetzt), das dem Schillerhäuschen gegenüberstand. Der Kutscher, der uns für Fremde hielt, drehte sich um und sagte: „Des is Sie Schiller". „So", sagte Rubinstein, „wissen Sie auch, wer Schiller war?" „Nu freilich, er hat Sie doch fürs Deadher geschrieben." „Haben Sie mal etwas von ihm gesehn?" „Ja", sagte der Kutscher, „Wilhelm Dell und Lohengrin". Rubinstein war ganz begeistert und rief: „So muß es sein, das ist wirklicher Ruhm! Für diesen Mann ist alles, was im Theater Eindrucksvolles geschieht, von Schiller. Beneidenswert, beneidenswert!"

Rubinstein war gegen Frauen, wenn sie ihn nicht zum Gegenteil herausforderten — und das taten allerdings viele — von einer bezaubernden, liebenswürdigen Ritterlichkeit. Um so komischer wirkte eine kleine Geschichte, die uns Sarasate einmal in seiner Gegenwart erzählte. Er war mit ihm zusammen in London bei Jenny Lind zu einem Diner eingeladen gewesen. Rubinstein kam etwas spät, und wurde von Jenny Lind mit einem gewissen hoheitsvollen — das war ihre Art — Vorwurf empfangen, was ihn wohl schon etwas verstimmte. Noch mehr verstimmte ihn aber dann die in wohlerzogen gedämpftem Ton geführte, recht nichtssagende Unterhaltung. Als sich seine Nachbarin, die vornehmsteife Gattin eines englischen Bischofs, an ihn mit der Frage wandte: „In what sort of music do you take the greatest interest?“ schlug das dem Faß den Boden aus. Er rief in deutscher Sprache: „Jetzt habe ich aber genug!“ sprang auf, schob seinen Stuhl mit einem Krach zurück und ging fort. Jenny Lind und die Gäste blieben versteinert sitzen. — Rubinstein erinnerte sich lachend genau des Vorfalls und meinte, er würde sich wirklich nicht so bärenhaft benommen haben, wenn die Dame nicht so schrecklich ladylike gedämpft gesprochen hätte, „Gänschen müßten wenigstens laut schnattern“.

Leider habe ich mir von Rubinsteins oft sehr interessanten Aussprüchen nur zwei gemerkt. Einmal: „Es gibt keine schlechten Klavierspieler. Haben Sie schon einmal einen schlechten Pianisten gehört, Schulhoff? Sie spielen alle gut.“ Und ein anderes Mal, als jemand zitierte:

„Wer nie sein Brot mit Tränen aß,
Wer nie die kummervollen Nächte
Auf seinem Bette weinend saß,“

fiel Rubinstein ein: „Der kann Chopins Präludium Nr. 2 nicht spielen.“

Austriaca

Von Emil Petschnig

Nach einmonatiger ungewöhnlicher Stagnation hat sich das Wiener Musikleben ab Mitte Jänner wieder etwas belebt und Stoff für einen Bericht geliefert.

In der Staatsoper ging als Erstaufführung U. Giordanos 30 Jahre alter „André Chénier“ in Szene, bei dem ich mich bereits vor 18 Jahren in Bologna redlich mopste. Er ist inzwischen um so weniger kurzweilig geworden, als heute alle Revolutionen auf dem Theater mit Soldatenaufzügen und Trommelwirbel, die in der satten Vorkriegszeit noch einen prickelnden Nervenreiz ausüben mochten, heute, da wir einen richtigen Umsturz erlebten und noch immer in allen Gliedern spüren, geradezu läppisch anmuten. Dazu kommt eine Musik, die der bezwingenden Geste eines Verdi oder Puccini entbehrt und infolgedessen mit ihren veristischen Phrasen nun noch verblaßter erscheint, als sie es von je gewesen. Künstlerische Gründe können daher für die Einstellung dieser Oper ins Repertoire nicht maßgebend gewesen sein, eher die Nachricht, das Werk habe zu Dresden binnen kurzer Frist eine beträchtliche Aufführungsziffer erlebt, wäre also ein Zugstück, ein solches man nach den — wie leicht vorauszusehen war — vielen mißglückten Novitäten der letzten Jahre hier schon dringend braucht. Ob man sich nicht auch diesmal wieder täuschte, muß die Zeit lehren, denn was in Dresden „zieht“, muß bei uns noch lange nicht gefallen — und umgekehrt: eine der vielen, von Rasse, Temperament, Bildung usw. der Bevölkerungen in den verschiedenen Ländern, Bezirken, Städten abhängigen unwägbaren Imponderabilien des Erfolges, für die man in den Theaterkanzleien aber gewöhnlich nicht die nötige feine psychologische Witterung hat. Kosten ließ man sich jene Hoffnung genug. T. Pattiera als „teurer“ Gast, Piccaver und Grosavescu singen als abwechselnde Lockvögel die Titelpartie, der Publikumsliebling Frl. Lehmann die Madelaine, Herr Schipper macht den wankelmütigen Gérard glaubhaft. Für die Regie wurde Dr. L. Wallerstein aus Frankfurt a. M.

verschrieben, obwohl die Inszenesetzung dieser doch keinerlei dramaturgische Rätsel aufgebenden Handlung auch von einer hiesigen Kraft hätte bewältigt und billiger bewältigt werden können. Immer und überall jedoch war es so, daß, wo Unsicherheit im Sachlichen herrscht, der Personenkultus in den Vordergrund geschoben wird und blüht. Was aber sagt das Sanierungsprogramm der Bundestheater dazu?

Dagegen sprang die auf Teilung spielende Arbeitsgemeinschaft der Volksoper, nachdem sie sich erstaunlicherweise schon mehrere Monate mit gangbaren Opern, Operetten und Künnekes „Dorf ohne Glocke" tapfer über Wasser gehalten, keck in die modernste Moderne, indem sie F. Busonis „Arlecchino" und J. Strawinskys „Die Geschichte vom Soldaten" zur hiesigen Premiere brachte. Ersterer ist eine literarisch wie musikalisch magere Aneinanderreihung von allerlei organisch miteinander nicht in Beziehung stehenden, parodistisch gemeinten Ansätzen, die vergeblich nach einer von „tieferer Bedeutung" erfüllten Handlung aussehen lassen, wie solche auch eine modernisierte commedia dell' arte nicht entbehren kann. Es fehlt auf der Szene wie im dichtbesetzten Orchester die sprühende Laune, der bewegliche, pikante, nötigenfalls selbst triviale melodische Einfall, in den die Verstand-entsprungene Satire eingewickelt sein muß wie ein bitteres Medikament in eine zuckerige Hülle, um derartiges für die Opernbühne überhaupt möglich zu machen. Denn an sich ist Musik weder negativ noch karikierend. Dieser für einen Italiener sonderbare Mangel an Vifheit dehnt die aus der nach des Autors Meinung „unsauberen" Sphäre menschlichen Empfindens ins „gereinigt" Abstrakte gehobenen Geschehnisse bis zu ermüdender Monotonie aus, uneingedenk dessen, daß des Witzes Würze die Kürze ist. Die aus der Perspektive eines Betrunkenen gesehene expressionistische Stadtdekoration mit einem augenfunkelnden Riesenkater auf einem der Hausdächer uud die outriert symbolischen Kostüme (Marke Marholm vom Moskauer Tairoff-Theater) trugen zur Erheiterung nichts bei. Gesanglich traten hervor die Damen Gerö und Götzbach, die Herren Bandler, Tiemer, Frischler und Pacher.

Gut um ein Drittel zu lang ist auch Strawinskys Lese-, Spiel- und Tanzstück, doch überragt es an dramatischer Klarheit, Konsequenz und Schlagkraft bei weitem das vorhergegangene. Daß dem 7köpfigen Insekten-Kammerorchester nur der Atonalismus gemäß ist, läßt sich einsehen, nicht aber, warum gerade solche Musikanten zu dieser im Grunde tragischen Geschichte aufspielen müssen: ein unangebrachter, mutwilliger, originalitätshaschender Klangscherz, dessen Hypertrophie die Leute gegen Ende unruhig und scharenweise flüchten machte. Teubler und Rainer mimten wirksam Soldaten und Teufel, Frl. Ziperowitz lieh ihre Schönheit der Tanzprinzessin und der Gast, Herr Feldhammer, war da wie als „Arlecchino" ein gewandter Sprecher. Die beiden, dem Direktionsstabsmitgliede und Dirigenten Leo Kraus verdankten „interessanten" Einakter waren für das Institut unleugbar ein großer moralischer und künstlerischer Gewinn; ob auch ein finanzieller, darf nach den s. Zt. bösen Erfahrungen mit Schönbergs gesinnungsverwandter „Glücklicher Hand" füglich bezweifelt werden. Denn sie sind nur Leckerbissen für einige übersättigte Feinschmecker, Kost für wenige Kenner, nicht aber Opern fürs Volk, dessen unbelehrter einfacher Sinn mit solchen artistischen Experimenten nichts anzufangen weiß.

Der Name Strawinsky leitet zum 5. Konzertvereins-Konzert (Dirigent Dirk Fock) über, in dem dessen „Feuervogel"-Suite unter stürmischem Beifall zur Erstaufführung kam. Ihre letzten drei Sätze sind eben noch aus jugendlicherer Periode stammende vollblütige, vollgültige nationale Musik, von der man sich gerne ergreifen bzw. mitreißen läßt. Nicht minder fesselte hierauf Prof. Pembaur aus München durch den Vortrag von Liszts A-Dur Klavierkonzert, wobei die großartigen Geberden des Spielers nur die äußere Erscheinung seiner sichtlich innersten Hingabe an das herrliche Werk waren. Nicht endenwollender Jubel erzwang eine bei solchen Veranstaltungen nicht übliche Solozugabe.

Minder Erfreuliches ist von den Novitäten der beiden jüngsten Tonkünstlerorchesterkonzerte zu melden. Die Uraufführung von M. Oberleithners sinfonischer Dichtung „Fahrt zur roten Wand" bot eine versprechend einsetzende, bald aber sich in sehr verwässerte Wagnerei verlierende Komposition, die nicht einmal instrumental die duftig-zarte Stimmung ihres chine

sischen Programmgedichtes wiederzugeben weiß. Viel schlimmer noch steht es mit E. Kanitz' „4 Gesängen für Sopran und Orchester" auf Verse von Rabindranath Tagore und Pierre Louijs, welche angeblich Form und Charakter der 4 Sinfoniesätze haben sollen (letzte Mode: diese Verquickung von Vokal- und Instrumentalarchitektur), nur ist dies leider bei ihrer gänzlichen Physiognomielosigkeit nicht zu unterscheiden. Was derlei Produkten Verlag und Aufführung erwirkt, umgibt geheimnisvolles Dunkel. Die Solistin, Frau Claire Born, war aufrichtig zu bedauern. Den Abschluß beider Abende bildete im Mahler-Zyklus die 5. und 6. Sinfonie, von denen namentlich die letztere dem energischen Wesen des Dirigenten Cl. Krauß zuzusagen schien. Zweifellos gehört dieses noch wenig gespielte Opus durch seine Idee, seine große, dabei doch übersichtliche Anlage, seinen Trotz, seine z. T. bedeutende Thematik, sein dämonisches Scherzo zum Wertvollsten, das Mahler schrieb. Über die manchmal empfindlich störende Diskrepanz zwischen dem tief Gedachten, geistvoll Ausgeführten und der ihm zugrunde liegenden wenig gewählten musikalischen Substanz muß man als nicht mehr reparierbaren Schönheitsfehler eben hinwegzukommen sich bemühen.

Ähnlich verhält es sich mit Julius Bittners „Großer Messe mit Tedeum", die unter dem Beistande von einigen hundert Mitwirkenden aus der Taufe gehoben wurde. Eine sicherlich hoch intentionierte Arbeit, die der glänzenden Finalwirkung halber noch den Ambrosianischen Lobgesang dem Messetext angliedert. Daß der Opernkomponist Bittner die Sache von der dramatischen Seite nehmen werde, stand zu erwarten; auch hat er sich in einem Interview ausdrücklich auf Verdis „Requiem" und die „fröhlichen" Kirchenschöpfungen Haydns und Mozarts berufen. Warum auch soll man seinen Gott nicht mit Zimbeln und Harfen statt in steifen Kontrapunkten preisen? Wohl gibt es auch da ausgedehnte Fugen und Doppelfugen, doch fehlen ebensowenig eines Donizetti würdige Kolaraturen, aktschlußähnliche Ensembles, marschartige Anklänge an die „Meistersinger"-Festwiese, um dann und wann primitivem dorfmusikalischen Gepräge Raum zu geben. Ein Stilvielerlei dem — von einigen Momenten im „Kyrie", beim „Hosianna", im „Agnus dei" abgesehen — verschmelzende Originalität sowie die Fähigkeit, seelisch zu ergreifen, fehlt; welche auch durch das Klanggepräge eines modernen Riesenorchesters mit Orgel und Nebenbläsern nicht ersetzt werden können.

P. v. Klenau hat mit seinen Scharen, der Wiener Singakademie, verstärkt durch den Kaufmännischen Gesangverein, dem Sinfonieorchester und dem am vollsten im „Incarnatus" und „Sanktus" zur Geltung gelangten schönstimmigen Solistenquartett der die überaus schwierige Sopranpartie wie eine Lerche meisternden G. Foerstel, des prächtigen Alts E. Bittner, des vornehmen Tenors Dr. F. v. Szekelyhidy u. I. Manowardas warmen Baß durch die Einstudierung der anspruchsvollen und über Gebühr (fast $2^1/_2$ Stunden) ausgedehnten Partitur ein tüchtiges Stück Arbeit geleistet, das allseits ohne Vorbehalt anerkannt wurde. Der Komponist wurde seitens seiner Freunde und Anhänger sehr gefeiert.

Einem anderen „Spielmann des Herrn", Frz. von Assisi, verdankt das durch W. Furtwängler in einem Gesellschaftskonzerte hier bekannt gemachte Chorwerk H. Suters, des Schweizers, „Le Laudi" seine poetische Unterlage. Es ist in vornehmer, einheitlicher Tonsprache verfaßt, wenn ihr auch das Letzte, genialisch Zündende nicht gegeben ist. Naturschilderungen bringen aber einen erfrischenden Zug in die erprobte Wirkungen klassischer und romantischer Oratorien aufweisenden Teile, in die chromatische „Sturm"-fuge, die „Quellen"-idylle, die glanzvolle „Feuer"-passacaglia; die treibenden Feldherrngesten des leitenden Künstlers liehen dem schönen Stücke noch weiteren Schwung. Von den aus der bayrischen Hauptstadt verschriebenen Solosängern entsprach jedoch nur Frieda Dierolf den Erwartungen. Amalie Merz-Thunner und Kammersänger C. Erb enttäuschten in beträchtlichem Maße.

Mit einem auch seltener gehörte Balladen im Programm verzeichnenden Loeweabend führte sich Prof. Max Klein bei uns sehr glücklich ein. Ein angenehmes, voluminöses Organ, in den Dienst geschmackvollen Vortrags gestellt, ließ Tragik, Gemüt und Humor des Altmeisters neuerdings herzerfreuend genießen. Berta Katzmayr und ein von ihr gebildetes Frauen-Vokal-Quartett sangen von Beethoven gesetzte ein- und mehrstimmige Volkslieder mit obligaten Instrumenten (Klavier, Violine, Cello); entzückende Dinge, die niemand kennt! Gerade heute

wäre die Pflege dieses lieblichen Genres öffentlich wie daheim als Gegengewicht wider den noch immer weiter um sich greifenden dürren, nüchternen Musikintellektualismus am Platze.

Auch die Vereinigung Kollmann-Barthlmé nahm im klösterlich-stimmungsreichen, akustisch jedoch nicht sehr geeigneten Bruckner-Saale eine Ausgrabung von Franz Krenns D-Moll Streichquartett vor, das im Scherzo einen ganz artigen Einfall verarbeitet und sich im zugehörigen Trio in altwienerischer Grazie wiegt. Wehmut ergreift einen bei solchen linden, süßen Klängen darüber, „wie herrlich weit wir es heute gebracht haben". Gebt wenigstens in der Kunst unserem Geschlechte das verlorene glückliche Kinderland zurück, und sie, die wie ihr Verwandter, der Traum, ja nur Wunscherfüllung ist, wird neuerdings üppig aufblühen.

Schließlich sei noch die sympathische Aufnahme des Dresdner Streichquartetts verzeichnet, das unter Mitwirkung von Margarete Wit insbesondere mit Vit. Novaks Klavierquintett op. 12 brillierte.

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Überprüft man die Ergebnisse umstürzlerischer Kompositionsversuche, wie sie sich dem Beobachter des Musiklebens in den letzten Monaten darboten, so drängt sich immer wieder die Frage auf, inwieweit eine Zeit der Verworrenheit und des inneren Zwiespalts, wie wir sie heute erleben, den Boden für echte Kunstwerke abzugeben vermag, wenn diese als Widerspiegelung dieser Zeit, als eine Art tönender Zeitphotographie gedacht sind. Unsere Neutöner suchen bekanntlich gerade die unnatürlichsten Ausartungen der radikalen Moderne durch die Behauptung zu rechtfertigen, sie seien Ausdruck des „Zeitgeistes".

So wenig sich der Musiker aus seiner Zeit lösen kann — als schaffender Künstler wird er sich in einer Epoche der Zersetzungserscheinungen diesen nicht widerstandslos in die Arme werfen dürfen, sondern, durch das Erlebnis großer, zeitloser Kunst gefestigt, sich gegen den Geist der Zersetzung nach Kräften zur Wehr setzen müssen, wenn er nicht jeden inneren Halt verlieren und — wir haben den rasenden Ablauf der „Richtungen" ja erlebt — nicht zum Spielball wechselnder Modeströmungen werden will.

Zu den vom Geist des Tages am wenigsten berührten, charaktervollsten Erscheinungen unter den heutigen deutschen Komponisten, die ihrer Kunst in innerer Wahrhaftigkeit dienen und mit reinem Empfinden und in sich gefestigtem Können gestalten, was sie bewegt, gehört Joseph Haas. Schon wiederholt durfte des Schaffens dieses liebenswerten süddeutschen Musikers hier mit wärmster Anerkennung gedacht werden. Die Berliner Aufführung seiner „Deutschen Singmesse" für Sopran, Alt, Tenor und Baß (a cappella) durch den Staats- und Domchor unter der Leitung seines ausgezeichneten Dirigenten Hugo Rüdel lenkt erneut und nachhaltig die Aufmerksamkeit auf ihn.

Der Deutschen Singmesse liegen Worte des Angelus Silesius zugrunde. Sie atmet die ganze Innigkeit einer lauteren, phantasievollen und feinsinnigen Persönlichkeit. Welche Erquickung ist es für uns, einer Musik zu lauschen, die bei aller Überlegenheit und Feinheit des Satzes — dieser gipfelt in der meisterlich geformten, jubelnd sich aufschwingenden Doppelfuge des letzten Teiles — die Natürlichkeit und Sanglichkeit selber ist. Als Wohltat empfinden wir auch die konzentrierte, knappe, mit feinstem Kunstverstand auf Gegensätze bedachte Fassung des Werkes, das den Musiker ebenso gefangen nimmt, wie den Laien. Den Höhepunkt erreicht die Musik für mein Empfinden im vierten Teil:

„Ich bete Gott mit Gott, aus ihm und in ihm an:
Er ist mein Geist, mein Wort, mein Psalm und was ich kann."

Wie sich hier das Gebet von den Lippen des unter dem Geheimnis des Göttlichen erschauernden Menschen, stockend in demütiger Scheu, losringt und („mein Psalm") zu kraftvoller Gewißheit aufschwingt, prägt sich tief in jedes empfängliche Herz.

Die Bedeutung dieses in seiner Empfindung so wohltuenden, harmonischen, kerndeutschen Werkes darf man darin erblicken, daß es dank seiner Natürlichkeit, Herzlichkeit und Sanglich-

keit die Kluft zwischen Volksempfinden und Kunstmusik auf das glücklichste überbrückt, jene Kluft, welche durch die verhängnisvolle Entwicklung der Musik in den letzten Jahrzehnten immer mehr verbreitert worden ist. Daß in dieser dem natürlichen Empfinden des Volks immer mehr sich entfremdenden Entwicklung der letzte Grund des unaufhaltsamen Niedergangs der Musik bis zum vollkommenen Verfall, wie wir ihn in der entseelten Gehirnkunst Arnold Schönbergs und seiner Schüler erlebt haben, zu finden ist, kann gar nicht nachdrücklich und oft genug betont werden. Wir scheiden also mit dem Gefühl der Dankbarkeit von der Deutschen Singmesse des liebenswerten süddeutschen Meisters und mit der Zuversicht, daß das erquickende Werk bald überall in deutschen Landen die Herzen erfreuen wird[1]).

Nennt man die vom Geist der Negation unberührten, gesunden neuen oder wenig bekannten Werke, die in der letzten Zeit in Berlin zur Aufführung kamen, so gebührt unter ihnen Hermann Zilchers Sinfonie für zwei Klaviere op. 50 ein erster Platz. Man hörte sie in einem Konzert der Pianisten Joseph Weiß und Paul Eggert. Das ist nach Gehalt und Form gleichermaßen wertvolle Musik eines phantasievollen Komponisten von großem kontrapunktischem Können, deren Faktur die Ballung des Klangs, die sich bei Werken für zwei Klaviere so leicht einstellt, durch eine aufs feinste durchdachte Verteilung des Tonmaterials auf die beiden Instrumente glücklich zu vermeiden weiß. Am zwingendsten ist der Eindruck des gehaltvollen, meisterlich geformten ersten Satzes.

Ist Hermann Zilchers Werk als Bereicherung der Literatur anzusprechen, so gilt ein Gleiches von Julius Weismanns „Tanzsuite" op. 35 und von dem „Lyrischen Kreis" op. 16 von Walter Braunfels, Klavierkompositionen, deren Kenntnis wir der Frankfurter Pianistin Maria Proelß zu danken haben. Im „Lyrischen Kreis" spricht sich ein heimliches Glücksgefühl auf zarte und noble Weise aus, ohne daß der Ausdruck sich über einen mittleren Grad der Empfindung hinaus erhöbe. Ist es hier der Hauch feiner Kultur, der uns anweht, so fesselt Weismanns „Tanzphantasie" durch den kräftigen volkstümlichen Einschlag, der den reizvoll erfundenen, rhythmisch lebensvollen Tänzen Charakter und natürliche Anmut verleiht.

In diesem Zusammenhang ist der Wiedererweckung der F-Dur-Sinfonie von Hermann Götz zu gedenken, die unverdienterweise jahrelang in den Orchesterarchiven gemodert hat, bis Oscar Fried, der Dirigent des Berliner Sinfonieorchesters, neuerdings auf den glücklichen, mit starkem Erfolg ins Werk gesetzten Gedanken kam, sie ans Licht zu ziehen. Es ist etwas Tragisches um das Lebenswerk des liebenswerten deutschen Meisters Hermann Götz. Ebensowenig wie sich seine Oper „Der Widerspenstigen Zähmung", jenes Kleinod unter den neueren Bühnenwerken, bei der Ungeistigkeit und Verständnislosigkeit des großen Publikums, das sich (früher „Trompeter"-heute „Tosca"-süchtig) in den Opernhäusern sielt, durchzusetzen vermochte, war es der F-Dur-Sinfonie beschieden, sich dauernd im Konzertsaal zu halten. Heute, wo unsere Empfänglichkeit für eine aus reicher Phantasie quellende Musik von entzückender Frische, hinreißender Natürlichkeit und vollkommen gemeisterter Form angesichts des ödesten Konstruktivismus radikaler Neutöner geradezu zur Sehnsucht, dergleichen zu erleben, geworden ist, wird Hermann Götz' Meisterwerk allenthalben den Jubel erwecken, der seiner Berliner Wiederaufführung beschieden war.

Nachdem mit „Der Widerspenstigen Zähmung" die Bühnensphäre einmal gestreift ist, sei eine kurze Übersicht über die Vorgänge in der Welt der Berliner Opern angeschlossen.

Der Aufführung der „Brautwahl" Busonis in der Städtischen Oper brachte es, ebenso wie einst die Hamburger Uraufführung vor 14 Jahren, nur zu einem Achtungserfolg. Die matte Aufnahme kann nicht wundernehmen. Die eigentümliche Auffassung Busonis vom Wesen der Oper als eines absoluten „Spieles" wirkt sich in absoluter Gleichgültigkeit gegen echte dramatische Wirkungen aus, die ohne innere Teilnahme des Zuhörers an den dargestellten Personen und ihren Schicksalen nun einmal nicht denkbar sind. Die Handlung ist den „Serapionsbrüdern" von E. T. A. Hoffmann entnommen, ohne daß aber der geringste Versuch gemacht wäre, sie den Erfordernissen der Bühne anzupassen. Lassen uns die auf den Brettern agierenden Per-

[1]) Anmerkung der Schriftleitung: Das Werk ist u. a. von den Leipziger Thomanern oft und gerade auch auf ihren Reisen gesungen worden.

sonen gleichgültig, so vermag auch die Musik, artistisch und der Wärme ermangelnd, so apart sie das Bizarre und Groteske zu malen versteht (bis zu überzeugender Schilderung des Spukhaften reicht es nicht) das salopp-spielerische Bühnenexperiment eines in Geistreichelei stecken gebliebenen Musikers nicht zu retten. An diesem Ergebnis konnte auch die gute, sorgfältig vorbereitete Aufführung unter der zielbewußten musikalischen Leitung des feinfühligen Dirigenten Fritz Zweig nichts ändern. Erwähnen wir noch eine vortreffliche Aufführung der „Entführung“ — sie atmete dank des feinen Stilgefühls Bruno Walters und der hinreißenden Leistung der Ivogün als Konstanze Mozartschen Geist, die Köstlichkeiten des Orchesterklangs verflüchtigten sich aber allzusehr in dem übergroßen Raum der Städtischen Oper — und eine Aufführung der „Elektra“ von Richard Strauß (mit Helene Wildbrunns genialer Verkörperung der Titelrolle) unter Bruno Walter — der Dirigent war im Gegensatz zu Strauß mit Erfolg darauf bedacht, die krasse Herbheit dieser Musik der klanggewordenen hysterischen Haßperversionen nach Möglichkeit abzumildern — so ist der Taten der Städtischen Oper im wesentlichen gedacht.

Die Staatsoper, die noch immer des neuen Herrn harrt — es sollen neuerdings Verhandlungen mit Hans Gregor angeknüpft sein — hat inzwischen Leo Blech, ihren früheren Generalmusikdirektor wieder verpflichtet — er tritt sein Amt am 1. April an — und sich, namentlich für die Aufführung Wagnerscher Musikdramen, der Hilfe Dr. Karl Mucks versichert. Sie hat Rezniceks „Ritter Blaubart“ (mit Karl Braun in der Titelrolle) in einer vortrefflichen und wirkungsvollen Wiedergabe unter der musikalischen Leitung Selmar Meyrowitz' herausgebracht und dem „Boris Godunoff“, dessen Erstaufführung in der Reichshauptstadt wir seinerzeit der „Berliner Volksoper“ zu verdanken hatten, eine glänzende, in der Ausstattung und Inszenierung allerdings mehr prunkvolle, als in allen Teilen charakteristische Aufführung gewidmet. Sie wurde von Georg Szell dirigiert, der eine sichere und sorgfältige, wenn auch nicht das Letzte an Ausdruck erschließende musikalische Wiedergabe verbürgte.

Man hat Mussorgskis Werk treffend als „Oper der russischen Volksseele“ bezeichnet. Seine Bedeutung beruht denn auch darauf, daß der Komponist, als genialischer Außenseiter von handwerklicher Routine unbeschwert und vollkommen intuitiv schaffend, heimatliches Empfinden mit packender Unmittelbarkeit in Musik ausströmen zu lassen verstand. Es ist also auch hier wieder das volkstümliche Element, das die Lebenskraft dieser Oper verbürgt[1]). Diese Tatsache sollte den Komponisten zu denken geben, die es in hochmütiger Verachtung der natürlichen Grundlage aller Kunst darauf anlegen, die Kluft zwischen Werk und Volksempfinden immer noch zu vertiefen.

Neue Lieder

Besprochen von Wilhelm Weismann.

Sin - ge, o sin - ge dich, See - le, ü - ber den

Der to - te Park ______ um - schweigt den schwarzen

Jeder, der obige Liedanfänge zu singen versucht und wieder das Empfinden für eine gesund gewachsene Melodik hat, dürfte über den Charakter dieser Beispiele schnell im klaren sein. Ihre Melodik ist typisch für jene in letzten Krämpfen liegende romantisch-expressionistische

[1]) Der Boris Godunoff wurde übrigens, da es nicht gelang, eine Abschrift der in Petersburg befindlichen Originalpartitur zu erhalten, in der Bearbeitung Rimsky-Korssakoffs gegeben, die sich bekanntlich an vielen Stellen weit von dem Original entfernt.

Liedkunst, als deren radikalster Vertreter etwa Schönbergs „Pierrot Lunaire" gelten mag. Vielfach ist sie innerlich schon so zersetzt und zerfetzt, daß eine geschlossene Melodie in den seltensten Fällen mehr zustande kommt, der Ausdruck ist übersteigert, ausgeweitet zur hysterischen „Geste" (s. die so beliebten großen Septimensprünge), während das Klavier in berauschenden herbstlichen Farbenkakophonien schwelgt, flimmert und zuckt. Als mehr oder weniger eindeutige Vertreter dieser absterbenden Richtung sind denn auch die Komponisten obiger Beispiele anzusehen. Zuerst Alexander Maria Schnabel, der nicht weniger als 5 Liederhefte op. 12, 16, 18, 19, 20 bei Breitkopf & Härtel erscheinen ließ und aus dessen op. 19, Morgenstern-Lieder, die erste Liedprobe entnommen ist. Bei ihm finden sich die angeführten Merkmale konzentriert vor und es wäre kein Wort weiter über ihn zu verlieren, wenn seine Natur nicht noch andere Seiten offenbarte, die sie seltsam zwiespältig und problematisch erscheinen lassen. In seinen Kinderliedern op. 12 findet sich ein Marienlied von einer zwar nicht eben starken, aber doch ganz ruhig und innerlich singenden Melodie, die in krassem Widerspruch zu den Krämpfen seiner meisten Lieder steht. Die Begleitung ist ebenfalls ganz einfach, wendet aber moderne Dissonanzfortschreitungen im Sinne einer neuen, nur auf den Extrakt konzentrierten, primitiv-raffinierten Ausdruckskunst an. Wäre die Melodie nicht innerlich erfühlt, so würde man ebenso an ein Experiment glauben wie an das verunglückte „lineare" Morgenlied oder an die intellektuell gezeugte Naivität der Kinderlieder. Ein Beweis, daß in Schnabel tatsächlich innere Qualitäten schlummern, die aber durch eine instinktlose, in sich zerklüftete und vom Intellekt zerstörte Natur nur zu sehr gehemmt sind, um öfters in Erscheinung zu treten. — Einen einheitlich negativen Eindruck machen dagegen die bei N. Simrock erschienenen Lieder op. 8, 10 und 11 von Paul Kletzki, aus denen das 2. Beispiel entnommen ist. Es ist bedauerlich, wie sich der auf instrumentalem Gebiet durchaus ernst zu nehmende Komponist hier in eine Sackgasse verrannt hat. Dieser übersteigerte Straußstil mit seinem unleidlichen Pathos ist denn doch überwunden und man muß dem Komponisten den Rat geben, ernstlich über das Wesen des Liedes nachzudenken, wobei sich vielleicht bei ihm dann ein Mangel an vokaler Empfindung herausstellt. — Von ziemlich schwacher Empfindung sind die ebenfalls bei Simrock erschienenen Lieder von Erich Anders, op. 39 „Aus dem Bekenntnis" und op. 49. Melodie und Stimmungsfragmente bezieht er von der älteren Romantik, um sie durch modernes Akkordwesen zu komplizieren, auch Experimente mit anderen Stilrichtungen werden versucht und — mißglücken, da die Melodik von bisweilen ergreifender Schwäche ist. Ein wirklicher Einfall ist der Anfang von op. 39, X und das „Kindergedicht" op. 49, 1. Aber welche Plattheit bei letzterem, man hat den ordinärsten Foxtrott vor sich. Auf diese Weise gehts wirklich nicht.

Über das Folgende können wir uns kürzer fassen. Die Verworrenheit und Unsicherheit im heutigen Liedschaffen, in dem sich die Ansätze zu Neuem, Grundlegendem noch kaum zeigen wollen, macht die ganze Betrachtung zu einer wenig erquicklichen Angelegenheit.

Hermann Wunsch steht mit seinen vier Gesängen, op. 18, aus dem Stundenbuch von Rilke, bei Rob. Forberg, Leipzig, erschienen, noch im Flusse der Entwicklung und ringt stark um Gestaltung. Ein Sieg ist auch ihm noch nicht beschieden; auch er hat noch zu viel Ballast verdorbener Romantik, der über Bord gehört. Ein frischer, bisweilen sinfonisch ausladender Zug geht dagegen durch die Lieder von Paul Stuiber (op. 4 und 7 bei Leukart). Eine männliche Natur mit dem Mut zum Einfachen, auf die Gefahr, auch weniger original zu sein, steht dahinter. Mit welcher sicheren, stolzen Würde beginnt z. B. das „Edler Schaft, du Marmorsäule". Hier ist Gestalt und Leben, und wenn auch die Kräfte noch nicht immer alles zu erfüllen vermögen, so steht man doch den Äußerungen eines urgesunden, starken Talentes gegenüber. — Ebenfalls Bestrebungen zum Einfachen, Elementaren zeigen die Lieder von Otto B. Holtzapfel (4 Hefte bei Anton J. Benjamin, Hamburg), aber sie geraten ins Primitive und Sentimentale, da es dem Komponisten an Geschmack und feinem Empfinden fehlt, von anderen Voraussetzungen nicht zu sprechen. — Eine erfreulichere Liedbegabung kündigt sich in dem Wetzel-Schüler Mark Lothar an. Seine Schaukal-Lieder op. 6 (bei Ries & Erler) wären zwar besser ungedruckt geblieben, sie besagen nichts gegen sein op. 9 (Simrock), Äußerungen eines nach prägnanter Charakterdarstellung drängenden Talentes. So ist der Balladenton im

„Geisterschiff“ von Falke sehr gut getroffen, nur im Einzelnen klappt's noch nicht immer, so vor allem beim Schluß. Das gleiche gilt vom „Nachtwandler“, im ganzen genommen ein famoses Stück. Nur im „Lied der Sonne“ hat's böse Töne, die an Liedertafelei erinnern. Ja, wenn das „Gefühl“ nicht wäre! — Im Anschluß daran sei Justus Hermann Wetzels zweiter Liederkreis op. 11 (bei Ries & Erler) auf 15 Gedichte von Hesse erwähnt. Von der Gegenwart abgewandt, blickt Wetzel reinen Auges in die Welt Schuberts und Schumanns, in deren Gefilde sich seine einfache, liebenswerte Natur beheimatet fühlt. So strömt sich denn auch sein Empfinden am vollkommensten in seiner Lyrik aus, unter der sich manche zarte Liedperle findet. Gern verwendet Wetzel die Form a b a, in einigen Fällen auch die Strophenform, wie denn überhaupt die Ordnung und Klarheit in seinen Liedern vorbildlich ist. — Paul Graeners kultivierte, geschmackvolle Liedkunst ist hinlänglich bekannt, so daß seine Bierbaum-Lieder op. 70 (N. Simrock) nur kurz angezeigt seien. Etwas neues bringt der „Sommer“ daraus insofern, als sein frischer, rhythmisch-kontrapunktischer Charakter dem Bestreben der Moderne entgegenkommt. Die Einheitlichkeit ist aber nicht durchweg gewahrt. — Ebenfalls noch erwähnt seien die bei Ries & Erler erschienenen Gesänge von Hermann Durra, der es sehr liebt, seinen mit wenig Glück nach Prägnanz und Charakteristik strebenden Liedern durch Beiworte wie „gewichtig, bebend, schmerzgepackt, seelisch müde“ usw. nachzuhelfen, ohne zu wissen, welch grausame Blöße er sich damit gelegentlich gibt. Die Ballade von Thekla Lingen z. B. ist total mißverstanden, was auch hier näher auseinandergesetzt würde, wenn wir mehr Raum zur Verfügung hätten. Seine unglückliche Liebe zur Charakterdarstellung verdirbt ihm auch manches lyrische Gedicht. Sein Streben in allen Ehren, dazu gehören aber denn doch andere Waffen. — Zum Schluß der Schweizer Albert Moeschinger. Eine schwere, mit inneren Hemmungen arbeitende Natur spricht aus seinen „Fünf Liedern nach Gedichten von N. Lenau“ (bei Hug & Co.), die sich in die düstere Melancholie Lenaus geradezu verbohrt hat. Aber Moeschinger verliert sich nicht etwa in Gefühlen. Auf das Grundwesen des jeweiligen Gedichtes drängend, kommt er, ähnlich wie Schoeck, zu scharf geprägten Motiven, die er dann unerbittlich durch das ganze Lied festhält. Dadurch kommt trotz aller harmonischen Komplizierung ein durchaus moderner Zug in seine Lieder. Eine strenge Kraft, die gelegentlich in subjektive Verbissenheit umschlägt, zwingt damit eine Gestaltung hervor, wie wir sie bei Schubert, allerdings in göttlicher Freiheit, antreffen. Und diese Freiheit ist es, die wir dem Komponisten wünschen möchten. Dadurch käme ein selbstverständlicher Fluß in seine noch gearbeiteten Melodien und über erzwungene Gesetzmäßigkeit triumphierte die gesetzmäßige Freiheit.

Zu unserer Musik- und Bilderbeilage

Wir bringen dieses Mal nicht weniger als drei Musikwerke, jedes aber von ausgeprägtem Charakter. Das Lied von Willy Reske, einem ostpreußischen Sänger und Komponisten, wählten wir in Hinblick auf Ostern. Unsere Leser werden wohl bald genug merken, daß bei aller Schlichtheit Kraft und innerer Reichtum bei wirklichem Aufbau in dem Liede stecken; wie echt ist die ganze Sprache, wie ergreifend der formal kühne Ausbruch im 4. letzten Takt! — In eine ganz andere Welt führt das instrumentale „Wiegenlied“, das uns der bekannte Leipziger Komponist Hermann Ambrosius als Gruß aus dem jungen Glück seiner Ehe übermittelte und das wir mit seiner Erlaubnis auch unsern Lesern vorführen können. Man wird sich in dieses süße Stück mit seiner als zweiten Teil leicht variierten Melodie bald hineinleben und hineinspielen und sich darüber freuen, daß moderne Komponisten auch einmal so zart kommen und sich fähig zeigen, sich in eine Frauenseele einleben zu können. — Schumanns Lied gehört zu dem Artikel über die verschiedenen Vertonungen von Mörikes „Das verlassene Mägdlein“; nochmals, man beschäftige sich mit dem Lied recht angelegentlich auch vom „absoluten“ Standpunkt aus und gehe da einmal auch einzig vom Baß aus. Das Wichtigste ist aber schließlich, hinter den spezifischen Ton zu kommen. — Von den beiden Bildern stellt das erste Heinz Schüngeler vor, über den der Artikel von E. Suter handelt. Es war uns hier darum zu tun, gerade auch einmal einen der Musiker gebührend hervorzuheben, die zwar nicht zu den Matadoren der Öffentlichkeit gehören, hinter der Bildfläche aber um so intensiver der Musik und ihrer tiefbedeutsamen Pflege ihr Leben widmen. Das zweite Bild, zu dem Aufsatz über den Bruckenthalchor in Hermannstadt im Februarheft gehörend, wollten wir unsern Lesern denn doch nicht vorenthalten; vor allem deshalb nicht, weil er den Beweis liefert, wie so durchaus deutsch fast alle Knaben aussehen.

Neuerscheinungen

Karl Blessinger: Grundzüge der musikalischen Formenlehre. 8⁰. 355 S. mit 100 Notenbeisp. Musikal. Volksbücher, J. Engelhorns Nachf. Stuttgart 1926.

Florizel von Reuter: Führer durch die Violinmusik. Eine Skizze ihrer Entstehung und Entwicklung mit kritischer Betrachtung ihrer Hauptwerke. 8⁰, 272 S. Max Hesses Verlag, Berlin W 15.

Prof. Julius Winkler: Die Technik des Geigenspiels. III. Teil: Anfangsunterricht. Mit zahlr. Notenbeispielen und einem Anhang von Notenzitaten. 8⁰, 190 u. 29 S. Ludwig Doblinger. Wien — Leipzig 1925 (früher Ricola-Verlag, ebenda).

Jon Woiku: Der natürliche Aufbau des Violinspiels. Technik der linken Hand. Mit 8 Tafeln u. 4 Illustr. im Text. 8⁰, 109 S. Griffel-Verlag, G. m. b. H., Leipzig 1925.

W. A. Mozart. Berichte der Zeitgenossen und Briefe gesammelt u. erläutert von Alb. Leitzmann. Mit 16 Bildtafeln und 2 Faksimiles. 8⁰, 518 S. Insel-Verlag, Leipzig 1926.

Kurt Delbrück: „Die Liebe des jungen Beethoven“ und „Beethovens letzte Liebe“. Zwei Romane. 8⁰, 225 u. 176 S. Rich. Mühlmann, Verlagsbuchhandl. (Max Grosse) Clausthal und Leipzig 1925.

Prof. Dr. A. Loewy und Dr. H. Schroetter: Über den Energieverbrauch bei musikal. Betätigung. 8⁰, 63 S. Julius Springer, Berlin 1926.

Siegfried Ochs: Über die Art, Musik zu hören. Ein Vortrag, gehalten i. d. Deutschen Gesellschaft 1914 zu Berlin. 8⁰, 54 S. Werk-Verlag, Berlin 1926.

Albert Wermuth: Sängerelend. 8⁰, 8 S. Hermann Weiß Verl., Berlin-Schöneberg.

Das Neue Musiklexikon. Nach dem Dictionary of modern music and musicians. Übersetzt und bearbeitet von Alfred Einstein. Kl.-lex., XXV u. 729 S. Berlin, Max Hesses Verlag, 1926.

Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1926. Hrsg. von Gustav Bosse. 8⁰, 407 S. Regensburg, Gustav Bosse, 1926.

Der Almanach ist „Wiener Musik“ gewidmet, vor allem von Wiener Musikern und Schriftstellern geschrieben, überaus reichhaltig in der Auswahl und bringt somit jedem etwas. Wir kommen auf ihn noch zurück.

Aus dem Verlage von Breitkopf & Härtel, Leipzig:

Christhard Mahrenholz: Samuel Scheidt. Sein Leben und sein Werk. 8⁰, 141 S. 2. Heft der „Sammlung musikwissenschaftl. Einzeldarstellungen.“ — 1924.

Otto Joh. Gombosi: Jacob Obrecht. Eine stilkritische Studie. Mit einem Notenanhang enth. 31 bisher unveröff. Kompos. a. d. Zeit zwischen 1460—1510. 8⁰, 131 u. 87 S. 4. Heft d. Samml. musikwissensch. Einzeldarst.— 1925.

Dr. Knud Jeppesen: Der Palestrinastil und die Dissonanz. Mit vielen Notenbeisp. 8⁰, 270 S. — 1925.

Friedrich Blume: Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik. 8⁰, 156 S. u. 48 Notenbeisp. — 1925.

La Mara: An der Schwelle des Jenseits. Letzte Erinnerungen an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein, die Freundin Liszts. Mit 5 Abbild. 8⁰, 54 S. — 1925.

Katalog des Archivs von Breitkopf & Härtel. Im Auftrag der Firma herausgeg. von Wilh. Hitzig. II. Brief-Autographe von Persönlichkeiten, die vor 1770 geboren sind. a) Musiker und Musikschriftsteller; b) Andere. — 1926.

Besprechungen

A.-E. CHERBULIEZ: Gedankliche Grundlagen der Musikbetrachtung. 8⁰, 50 S. Gebrüder Hug & Co., Zürich und Leipzig, (Vorwort 1924)[1].

Cherbuliez gibt im engsten Rahmen einen Überblick über die musikphilosophische Arbeit seit Kant. Es handelt sich für ihn darum, möglichst knapp und doch verständlich von der Systemgrundlage zu dem Punkt vorzudringen, wo jeder Denker die Musik als Kunst behandelt. Kants Bedeutung wird er wohl nicht ganz gerecht, wenn er ihn als den Begründer einer formalistischen Auffassung bezeichnet. Die Weltanschauung der Romantik nennt er eine des ethischen Fundamentes entbehrende, Wackenroder einen Schwärmer. Sehr gewagt ist es, in Vischers Werk eine Brücke zwischen der spekulativen und der psychologischen Ästhetik zu sehen, Fechner eine grundlegende Bedeutung für die neue Musikästhetik zuzuerkennen und gar noch in flüchtiger Berührung Eduard von Hartmann neben ihn und Wundt zu stellen als den Vertreter einer induktiven Metaphysik, die

[1]) Anmerkung der Schriftleitung: Wir bringen dieses ausführliche Referat auch deshalb in seiner ganzen Vollständigkeit, weil es den Leser in die zeitgenössischen musikästhetischen Fragen an Hand einer ersten Autorität sehr gut einführt.

die Ästhetik als eine empirische Einzelwissenschaft behandle. Die Frage der „Einfühlung" wird von Cherbuliez nur gestreift. Das spekulativ-metaphysische Verfahren, das ihn gelegentlich an das verpönte ontologische erinnert, gilt ihm als analytisch, das empirisch-psychologische als synthetisch. Eine der Vollkommenheit genäherte Bestimmung des der Musik zugrunde liegenden Wesens hält er für erreichbar durch die generationenlange, von einem großen Forscher-Stab ausgeführte rechnerisch-statistische Sichtung des Geleisteten. Die normale rhythmische Einheit setzt er dem Herzschlag gleich, die tatsächliche Hauptwirkung der Musik dem Wechsel von Spannung und Entspannung oder dem Ablauf eines Kräftespiels. Schubert und Schumann erwähnt er seltsamerweise neben Berlioz und Liszt als Vertreter der sinfonischen Dichtung.

Mag Ch. aber wie jeder andere in dem und jenem irren, so ist seine Arbeit doch freudig zu begrüßen als Zeichen des, wenn auch langsam, wieder erwachenden Verlangens und Strebens der Musikwissenschaft nach philosophischer Begründung: Die reine Empire, sagt er, hat zwar die Fähigkeit, die Untersuchungen der Musikästhetik einzuleiten, nicht aber sie auszubauen. Der Materialismus und Positivismus können das innerste Wesen der Musik niemals erschöpfend deuten, da es ein durchaus geistiges, Immaterielles ist, das Musikalisch-Erhabene im besonderen ein auf seelische innere Ausdrucksgröße gegründetes Psychisch-Erhabenes. Das musikalische Schaffen enthält nicht nur sinnliche und psychologische, sondern auch logische und gedankliche Elemente. Der spontane und intuitive künstlerische Einfall kann mitbestimmt sein durch allgemeine Ideen, die als in gedanklicher Arbeit erformte vom schaffenden Künstler Besitz nehmen. Häufig ist sogar für das einzelne musikalische Kunstwerk eine auf gedanklicher Grundlage ruhende Einstellung nachweisbar. Ohne daß eine ausdrückliche philosophische Fachschulung notwendig wäre, bedarf daher der musikalisch Schaffende und Nachschaffende doch der Fähigkeit des „metaphysischen Verhaltens". Die Meinung, daß philosophisches Nachdenken über Musik die Inspiration schaffender oder nachschaffender Art störe oder gar zerstöre, darf füglich als eine oberflächliche und durch Gegenbeispiele zu entkräftende gekennzeichnet werden. Zumal Beethoven ist ein metaphysich eingestellter Künstler, ein unbewußter Philosoph und bewußter Gedankenmusiker, der dem Gedanklich-Seelischen in seine Kunst eine vorher ungeahnte großartige Rolle anwies. Auch Richard Wagner ist durchaus philosophisch orientiert. Es zeigt sich eine eigentümliche Konzentrierung von der künstlerischen und philosophischen Seite her zur Musik hin. Nach dem auf einer kosmischen Einstellung und auf tatsächlich unbeweisbaren Voraussetzungen ruhenden spekulativ-metaphysischen Verfahren früherer Jahrzehnte macht sich neuerdings die von Husserl empfohlene induktiv-phänomenologische Methode geltend, die von einer Beobachtungsgrundlage zur andern, vom Einzelfall zu allgemeineren Fällen fortschreitet, vom musikalischen Kunstleib, dem Träger der Musikseele oder von der musikalischen Form zur Wesenserkenntnis.

Ch. wartet auf das Genie, das von Grund aus die technische Struktur der Musik kraft Begabung und Erfahrung kennt und imstande ist, mit dem Rüstzeug des echten und großen Philosophen die noch fehlende eigentliche und wahre Musikphilosophie zu schaffen. Möge dieser Wunsch bald in Erfüllung gehen und sich nicht angesichts des bisher tatsächlich Geleisteten als ein zu weit gehender erweisen! In jedem Fall sei die vorliegende Arbeit der Aufmerksamkeit ernster Musik- und Kunstfreunde empfohlen. Auch dem, der die schon vorhandene umfassendere Darstellung der neueren Musikphilosophie kennt, bietet sie manche wertvolle Ergänzung. Das Verzeichnis der benutzten Literatur zeigt zwar seltsame Lücken, doch geht dies wohl nur auf ein Versehen zurück. Der Verfasser wird hoffentlich auf dem betretenen Weg weiterschreiten und uns in der Zukunft noch manche andere wertvolle Arbeit musikphilosophischen Inhalts schenken. Nach jahrzehntelanger alleiniger und tyrannischer Herrschaft der Empirie sind Männer seiner Einstellung ein Segen. Die Musikwissenschaft mag wollen oder nicht, sie muß wie jede andere Kunstwissenschaft letzten Endes Fühlung suchen mit der Philosophie. Und daß diese Notwendigkeit mehr und mehr als solche erkannt wird, dafür mehren sich erfreulicherweise die Zeichen. Es sei verwiesen auf Scherings in Basel gehaltenen meisterhaften Vortrag über „Das Problem einer Philosophie der Musikgeschichte", auf Bückens „Musikalische Charakterköpfe" und auf den von Mies in seiner Arbeit über die Skizzen Beethovens gegebenen, an Meumann sich anschließenden Ausblick auf das ästhetische Urteil und das künstlerische Schaffen.

Ulm a. D. Paul Moos.

R. C. MUSCHLER: Richard Strauß. 8°, 636 S. Franz Borgmeyer, Verlagsbuchhandl. Hildesheim.

Der Verfasser gibt als die Grundlagen seines Buches die Schriften von Steinitzer, Specht und Waltershausen über Richard Strauß an. Ich glaube, man tut gut, sich weiterhin an diese zu halten, denn ich kann nicht finden, daß das neue Buch daneben notwendig ist oder gar, wie der Verleger im Waschzettel schreibt, als „das unerläßliche Standardwerk über das Leben und den Menschen Richard Strauß" anzusehen sei. Als dieses wird es gewiß auch der Komponist selbst in keiner Hinsicht gelten lassen; es wird sich als nützlich und brauchbar erweisen in den Büchereien der Neureichen, die etwas

leicht Verständliches brauchen, um sich ein Bild zu machen. Fachmusiker und anspruchsvolle Musikfreunde werden von Steinitzer, Specht und Waltershausen viel mehr haben. G. G.

RICHARD GRAF DU MOULIN ECKART: Wahnfried. Mit 43 Abbildungen. 8°, 87 S. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig 1925.

Ein Buch der Huldigung für Frau Cosima Wagner und ihren Freund Adolf von Groß (dem es zugeeignet ist) in Form einer Liszt-Wagner-Bülowschen Familiengenealogie auf recht beschränktem Raume und nicht ohne starke Unausgewogenheiten. Die Darstellung kann ganze weite Strecken bereits bekannten hochbedeutenden Tatsachenmaterials kaum im flüchtigen Auszug streifen und nicht verarbeiten, um dafür da und dort noch fast unbekanntes Detail aus persönlichen Erinnerungen hineinzuverflechten.

Als Buch der Freundschaft ist es ein intimes Buch, dessen schwärmerischer, allzu persönlicher Tonfall es wenig für die breite Öffentlichkeit geeignet macht und sich fühlbar nur an pietätvolle Ohren wendet, die freilich eben heute (wie ich hier schon einmal zu vermerken Gelegenheit gehabt habe) nicht allzu reichlich anzutreffen sein dürften. Hier spricht eine alte Generation, die den Ereignissen und ihren Helden selbst noch innig nahesteht; uns Heutigen verehrungswürdig, aber nicht mehr durchaus verständlich. Vor allem dürfte es den Uneingeweihten befremden, wie hier die Familie Wagners nach Art einer Königsfamilie oder sonstigen hocharistokratischen Sippe mit einer beispiellosen liebevollen Verehrung umgeben wird — wie man sie ähnlich auch an der Bayreuther Bevölkerung noch allenthalben beobachten kann. Aber einmal macht dies die adelige Geburt des Verfassers recht wohl verständlich, und dann muß es einen doch mit wohltuender Wärme erfüllen, welches Übermaß an Liebe und kritikloser Hingebung ein einziger Mensch und eine einzige Idee auf Jahre und Jahrzehnte hinaus zu entfachen vermocht hat. Als gegenständliches Mißverständnis mag uns hingegen doch schon die alte Zusammenhaltung Wagners mit Bismarck berühren, da jene unter uns nicht mehr vereinzelt sein dürften, die eine solche Zusammenstellung fast als Blasphemie empfinden.

In seiner Darstellung laviert der Verfasser zwischen der Aufgabe, einen gemeinverständlichen geschichtlichen Bericht für die Öffentlichkeit zu liefern, und der beharrlichen inneren Vorstellung der Wenigen, an die er sich eigentlich wendet, denen aber alles Tatsächliche schon fast allzu geläufig ist. Für weitere Leserkreise ergibt sich daraus ein bedauerlicher Mangel an klaren Tatsächlichkeiten. Für diese dürfte sich das reiche Material von ebenso vielen photographischen Abbildungen, als der Text Blätter zählt, am wertvollsten erweisen; es bietet in der Tat eine vielgestaltige Anschauung von Wahnfried und seinem Familien- und Freundeskreise, für die jeder ferne Freund dankbar sein wird. Albert Wellek.

DER SCHWEIZERISCHE TONKÜNSTLERVEREIN IM ERSTEN VIERTELJAHRHUNDERT SEINES BESTEHENS. Festschrift zur Feier des 25jährigen Jubiläums im Auftrage des Vorstandes verfaßt von C. Vogler. Zürich, 1925. Verlag von Gebr. Hug & Co.

Diese Festschrift des vor 25 Jahren von den hervorragendsten Schweizer Musikern (darunter Fr. Hegar, H. Huber, E. Jaques-Dalcroze, Fr. Klose und W. Rehberg) mitbegründeten Schweizerischen Tonkünstlervereins kann hier nur kurz angezeigt werden. In einem stattlichen Bande von mit Recht stolzer und würdiger Aufmachung wird überhaupt ein gut Teil der Musikgeschichte der Schweiz vom ersten Viertel des 20. Jahrhunderts geboten, wenn auch natürlich das rein Kritische ausgeschaltet ist. Der Verein wurde seinerzeit mit folgenden Zielen gegründet: den Schweizer Tonsetzern Gelegenheit zur Aufführung ihrer Werke zu bieten, die Veröffentlichung ihrer Werke zu erleichtern, junge begabte Musiker beim Studium zu unterstützen und die Belange der Tonkünstler vor den Behörden zu vertreten.

Knapp und doch genügend orientiert der Herausgeber und Verfasser über die gesamte Geschichte der Gesellschaft. Außer den selbstverständlichen Auskünften über die in den Statuten enthaltenen Hauptforderungen gewährt er Einblick in geschäftliche Angelegenheiten des Vereins, in wirtschaftliche und Standesfragen und teilt die Statuten, Mitgliedernamen, Festprogramme usw. mit. Der festliche Arbeitsbericht wird auch in Deutschland gern zur Kenntnis genommen werden, nicht zuletzt deshalb, weil die Schweiz heute unter den kleinen Nationen mit nur einzelnen anderen musikalisch obenan steht und im Hinblick auf den Nachwuchs zu den besten Hoffnungen berechtigt. M. U.

CRAWFORD, ALATHEA B. AND REBEKAH: Pictured lives of great musicians (Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Wagner [Parsifal]) 8°, 190 S. 1924. Boston, C. C. Birchard & Co.

Der Titel gibt die Methode: Die Lebensbeschreibungen sind begleitet von Bildnissen, Denkmälern usw. Aber auch in den Beschreibungen überwuchert das Anekdotische, das sich dann in die Bilder wieder fortsetzt. So entsteht eine derart sentimentale Wirkung, die wir hierzulande kaum mehr genießen können. Auch die technische Wiedergabe der Bilder ist nicht gut. Erich W. Engels Mozartkalender, diese „Mozartbiographie in Bildern" ist ein Beispiel, wie derartige Bilderauswahlen ästhetisch und wissenschaftlich einwandfrei getroffen

werden können. Das Prinzip ließe sich leicht auch in kleinerem Rahmen besser durchführen als in dem vorliegenden Buch. Dr. P. Mies-Köln.

JULIUS WEISMANN: Neun Variationen über ein Thema in A-Dur für 2 Klaviere, op. 64. Edition Steingräber.

Ein hochinteressantes Werk eines Meisters, dem es gegeben ist, große Seelengemälde zu entwerfen. Nicht bietet er formalistische, spitzfindige Variationen, die sich sklavisch an das Thema anlehnen und es bis zur Erschlaffung auspressen. Nein, das still versonnene A-Dur-Thema ist ihm nur Ausgangspunkt, ein Bild ruhigen, zu erhoffenden Glücks, von welchem aus er nun in neun, in Ton- und Taktart völlig ungebunden wechselnden, in der Ausdehnung das Thema bis vierfach überwachsenden Teilabschnitten einen weiten Kreis von Stimmungen durchläuft, die in reiche, modernste Harmonisation eingetaucht und unmißverständlich charakterisiert sind. Zuweilen schreitet allerdings das Thema unverhüllt im Baß daher, sonst aber tritt es völlig zurück und räumt den sich aneinander schließenden, auseinander entspringenden, freien Gefühlsergüssen bescheiden das Feld. Beschauliche Ruhe, Träume von Glück (Nr. V) wechseln mit kapriziösem Spiel über einem simplen Basso ostinato (Var. VI). Auch im süßen Fis-Dur der Variation VII taucht das Thema in sanftem Licht schillernd auf, dann aber setzt in Variation IX eine kraftvolle, dämonische Kämpferstimmung ein, die sich bis zur Raserei austobt, um dann plötzlich zusammenzubrechen. Wie eine verschwommene Vision taucht über dem kalten, fremden F-Dur (oder F-Moll?) noch einmal das schlichte A-Dur-Thema auf. Es konnte sich nicht durchsetzen, es zerflattert, löst sich müde auf und versinkt in ein resignierendes Nirwana. F-Moll siegt verklingend. — Das geistreiche Werk wird guten Spielern, die sich auf zwei Klavieren betätigen, eine dankbare und hochwillkommene Aufgabe bieten, die zu lösen es sich reichlich lohnt. Theodor Raillard.

PAUL GRAENER: Konzert für Klavier und Orchester, op. 72. N. Simrock, Berlin-Leipzig.

Im Reiche reiner Klaviermusik hat Paul Graener nur seltene Gastrollen gegeben: mit der Wilhelm Raabe-Musik, op. 58 und den drei, nach der Orchestersuite für Klavier übertragenen Impressionen „Aus dem Reiche des Pan", op. 22a sind wir schon fertig, wenn wir nicht etwa seine Kammermusik mit Klavier (Klaviertrio nach Raabes „Hungerpastor", Klavierquintett „Sehnsucht an das Meer", Violinsonate, Cello- und Flötensuiten) dazu rechnen wollen.

Um so gespannter mußte man auf das Klavierkonzert eines Meisters sein, der dem Klavier, dem Klavierstil und -satz, kurz, dem eigentlich Klaviermäßig-Pianistischen ungleich fast allen Komponisten eines Klavierkonzerts fern steht. Ich wage nicht zu sagen, daß das gerade ein Vorzug sei, und der „Pianist von Technik Gnaden", der den Wert eines Klavierkonzerts allein nach den technischen „Problemen", nach brillantem Glanz und Schimmer, nach Skalen-Perlenketten und Oktavengewittern abschätzt, wird Graeners Klavierkonzert — das seh' ich voraus — als gänzlich unbrauchbar und undankbar beiseite legen: Es ist nicht aus dem Instrument, sondern aus Geist und Empfindung heraus geschaffen.

Wer aber, wie ich, diesen immer ein wenig leidensvollen und elegischen, immer aber auch edlen und empfindungsvollen Lyriker und zarten Klangpoeten, diesen echten deutschen Meister romanisch feingeschliffener Formen, der, ein rechter Träumer, seine eignen, stillen Wege geht, herzlich lieb hat, wird seine Handschrift auch in diesem, wie immer knapp und sicher geformten Werke wiedererkennen. Drei Sätze. Ein großer auf Rhythmus gestellter erster Satz, der es liebt, Bachisch zu fugieren, zwei- und dreistimmig zu zeichnen, doch auch den amerikanischen Zeitrhythmen (S. 5) sich nicht ganz verschließt. Eine sanfte Abendstimmung in freikanonischem Gewebe als zweiter Satz mit goldschimmerndem Seitenthema in Es und in zartem Zwielicht verdämmerndem, herrlichen Schluß. Ein derb-vergnügter dritter Satz im Rondotyp: bäuerliche Sonntagsfreude. Die feinsten Wurzeln des Werkes laufen zu Bach, zu Brahms, zum Impressionismus. Das Ganze ist echter Graener. Nun bin ich tatsächlich gespannt, was unsre Pianisten dazu sagen. Werden sie so viel Geistigkeit und Verzicht auf alles Technisch-Pianistische aufbringen, um sich dieses durchaus geistigen Konzerts anzunehmen? W. N.

OTTO SIEGL: Zwei kleine Sonaten op. 36 und op. 38 für Klavier. Verlag Ludw. Doblinger, Wien.

„Neue Musik" Wiener Stils; aber eine neue Musik, die nicht nur gewollt, sondern auch gekonnt ist, Geschmack, Klangsinn und ökonomisches Maß aufweist. Die erste dieser beiden kleinen Sonaten ist drei-, die zweite zweisätzig. Der „Tempeltanz" des ersten Satzes dieser zweiten zeigt zugleich, wo auch im dünnen, kultivierten Klaviersatz dieses jungen Steiermärkers die tiefsten Wurzeln seiner zarten Kunst liegen: Claude Debussy. W. N.

HANS GAL: op. 16 Streichquartett N. Simrock G. m. b. H., Berlin.

Musik, die in ihrer Melodienfreudigkeit an Schubert denken läßt, durch ihre ungekünstelte Wärme und Einfachheit sofort für sich einnimmt. Wenige „moderne" Komponisten werden derart schöne weitgeschwungene Melodielinien schreiben können

Nach innen hören und den Mut zu sich selbst. haben — dann glückt es wie hier. Georg Kiessig

Kreuz und Quer

Ein Beispiel echter Künstlerbescheidenheit,

wie man sie eben nur bei wahren Künstlern antreffen kann, erzählt Wilhelm Kienzl von Franz v. Suppé, in seiner soeben bei J. Engelhorns Nachf. erscheinenden Biographie („meine Lebenswanderung, Erlebtes und Erschautes"). Kienzl hatte Suppé in Hamburg anläßlich einer Aufführung von dessen Operette „Fatinitza" kennengelernt und verdankt dieser Bekanntschaft folgendes kleine Erlebnis:

„Als Teilnehmer an einem ihm zu Ehren veranstalteten Diner war ich Zeuge einer plumpen Lobhudelei, die ein Operettensänger dem Komponisten damit ins Gesicht schleuderte, daß er ihn als Melodienkrösus im Gegensatz zum „erfindungslosen" Richard Wagner pries. Ernst und würdig entgegnete ihm Suppé: „Ich weiß selbst recht wohl, daß ich ein ganz trefflicher und erfahrener Musiker bin, daß mir auch was einfällt; und ich habe Erfolge gehabt, auf die ich mir auch was einbilden könnte; doch im Zusammenhange mit Rich. Wagner lasse ich mich ein für allemal nicht nennen. Was dieser Riesengeist geleistet, ist für die Ewigkeit geschaffen; was ich geschrieben — ich weiß es nur zu gut — kennt man in dreißig bis vierzig Jahren nicht mehr, denn es huldigt nur dem Geschmack des Augenblicks, der Mode!""

Die gerade in jüngster Gegenwart wieder zahlreichen Aufführungen Suppéscher Werke dürften beweisen, daß der bescheidene Meister trotzdem und wie er es verdient, in die Unsterblichkeit eingegangen ist.

„Ein Künstler-Herrenabend des Philadelphia-Orchesters in der Horticulture Hall 1910 zu Philadelphia"

Nach den Aufzeichnungen mitgeteilt von Konzertmeister Georg Schmidt in Schweinfurt a. M.

Im Laufe der vielen Jahre, die ich als Mitglied des früher aus nahezu 90 und gegenwärtig aus 110 Künstlern bestehenden Sinfonieorchesters in Philadelphia verlebte, fand ich wiederholt Gelegenheit, die Gastfreundschaft, wie das liebenswürdige Entgegenkommen vieler musikliebender und kunstbegeisterter Familien, sowohl in deutschen, als auch in amerikanischen Kreisen kennenzulernen. Der feingebildete, idealgesinnte erste Vorsitzende des Direktoriums der Orchestergesellschaft, ein Holländer, Namens Alexander van Rensselaer, hegte stets, da er sich schon häufig über seine Wertschätzung der Orchesterkünstler geäußert hatte, den Wunsch, den letzteren Gelegenheit zu bieten, mit den Herren des Direktorialrates, den Garantoren des künstlerischen Unternehmens, sowie überhaupt mit den zahlreichen Musikgönnern und in jeder Weise hochherzigen Kunstfreunden, durch deren Munifizenz der Bestand des Orchesterkörpers für immer gesichert ist, in geselligen Verkehr und nähere Berührung zu treten. Dieses humane Bestreben gab Herrn van Rensselaer Veranlassung zur Veranstaltung eines gemütlichen Herrenabends am 28. Januar 1910 in dem großen Festsaale der Horticulture Hall zu Philadelphia. Er ließ hierzu die liebenswürdige Einladung ergehen an das gesamte Direktorium, an alle Garantoren, ferner an viele Kunstmäzene, Großindustrielle, Vertreter der Presse, an die Professoren der Pennsylvania-Universität und edle Musikgönner, ebenso an die Sänger des aus den ersten Gesellschaftskreisen bestehenden Orpheusklubs, sowie an den hochverehrten Dirigenten Karl Pohlig — bis vor kurzem Generalmusikdirektor der Braunschweiger Oper — und das ganze Sinfonieorchester. Am Eingang des Festsaales ließ sich Herr van Rensselaer in Gegenwart des Dirigenten und Orchestermanagers jedes einzelne Mitglied der Organisation persönlich vorstellen und hieß alle mit Handschlag und einigen freundlichen Worten herzlich willkommen. Im ganzen waren es ungefähr 400 Gäste. Nach allgemeiner Begrüßung in dem Vestibül begab sich das Orchester auf das Podium und bald lockten die Klänge des Einzugsmarsches aus Tannhäuser alle Eingeladenen in den mit Palmen und Blumen geschmückten Saal. Hierauf hielt der Gastgeber eine herzliche Ansprache an das Orchester, in welcher er dessen große, schon öfters gewürdigten Verdienste um die Entwicklung des Musiklebens in Philadelphia betonte, wie er auch der oft bewährten Gemütlichkeit der Deutschen, sowie des

hellsprudelnden, herzerquickenden, echten Künstlerhumors gedachte. Reichster Beifall seitens aller Festteilnehmer folgte diesen Worten. Danach wurde die zündende Ouvertüre „Die lustigen Weiber von Windsor“ von Nicolai glänzend zu Gehör gebracht und weiter die festliche Versammlung freudigst überrascht durch die begeisternden Klänge des ewig schönen Donauwalzers von Strauß, nach dessen Wiedergabe den Ausführenden stürmische Ovationen zuteil wurden. Hiermit schlossen die Vorträge des Orchesters, und alle Festteilnehmer folgten der freundlichen Einladung in den Vorsaal, woselbst ein feines Lunch-Büffet mit auserwählten Leckerbissen und reichaltigem Menü errichtet war. Bald entwickelte sich eine animierte Stimmung, die noch erhöht wurde durch einige mit größter Reinheit und schwungvollem Vortrag in herrlichster Vollendung wiedergegebenen Männerchöre des Orpheusklubs, die mit brausendem Jubel belohnt wurden, wie ebenfalls einige witzige Toaste und launige Festreden. Hierauf lebte jeder in froher Erwartung der auf der Theaterbühne beginnenden humoristischen Vorträge. Den Anfang machte die „Bauernsinfonie“ von Mozart, ausgeführt von sechs Herren des Sinfonieorchesters in höchst gelungenen Kostümen, teils Bauern, teils Mönche, die von vornherein Heiterkeitsstürme hervorriefen. Es lohnt sich der Mühe, näher auf diesen ganz genialen musikalischen Scherz von Mozart einzugehen, jedoch bemerke ich, daß ich die Originalkomposition des Meisters, die ich nur einmal in meiner Jugendzeit hörte, an diesem Abend nicht mehr ganz im Gedächtnis hatte, daß es mir jedoch schien, als ob die Vortragenden mitunter eigenmächtig in übermütiger Laune den Humor des Werkes etwas übertrieben. Ich beschreibe daher dessen Wiedergabe, soweit sie mir erinnerlich ist. Im ersten Satze spielte die Bauernkapelle von 6 Mann eine wirklich gediegene künstlerische Melodie von mehreren Takten, bald jedoch begann jeder Spieler dieselbe nach Art einer Parodie zu verzerren, sie wurde zur Karikatur, wobei die Ausführenden lauter komische Verrenkungen des Körpers ausführten, sich gegenseitig zunickten und allerlei Allotria trieben; trotzdem blieb aber die Musik stets in richtigem Gleise, und beim Schlußtakt herrschte eitel Freude über den gelungenen Spaß. Die Komik und Spielart der einzelnen entzündete wahre Lachsalven unter den Zuhörern. Die 4 Streicher standen an den Notenpulten, während die beiden Hornisten dieselben auf einer aufrechtstehenden großen Trommel postiert hatten. Beim Adagio wurde eine schreckliche Störung verursacht. Während die Streicher mit süßem Entzücken in den höchsten Tönen im Wohllaut schwelgten und dabei mit Willen nach Schülerart in entsetzlicher Weise detonierten, hatten die Hornisten ihre Spielkarten hervorgesucht und mitten in feinstem Pianissimo krachten plötzlich die heftigen Kartenschläge auf der großen Trommel. Unbekümmert um die wütenden Blicke und Gebärden des Primgeigers spielten die Hornisten ruhig weiter und laut ertönten die Rufe: „zwanzig, vierzig, Stich“ mitten hinein in die durch Jammertöne entstellte Cantilene der Streicher. Plötzlich begann der Sekundgeiger zum Erstaunen der anderen ebenfalls an dem Kartenspiel sich zu beteiligen und bald danach gesellten sich der Viola- und Baßspieler zu der fidelen Runde. Das Gelächter des Zuhörerkreises hatte bereits den Höhepunkt erreicht, doch plötzlich wurde alles still, denn der Primgeiger war immer noch allein im Spiel vertieft, er gab eine improvisierte, aber äußerst schwierige Solo-Kadenz mit Doppelgriffen und Arpeggien zum besten, und als er mit einem langausgedehnten Kunsttriller schließen wollte, eilte plötzlich der Sekundgeiger vom Kartenspiel fort, fiel in den letzten Akkord des Primarius mutig ein, bald darauf führte der Violaspieler die Melodie weiter und am Schluß kam der Bassist gerade noch zur rechten Zeit. Der Humor wurde auf die Spitze getrieben im folgenden Menuett, entfaltete sich aber vollends in drastischer Weise im letzten Satze, bei dem sämtliche Musiker aus dem Geleise kamen, sich gegenseitig zu helfen suchten und die Schlußakkorde fortissimo beschlossen, leider jeder in einer anderen Tonart. Darob entbrannte der Primgeiger in heller Wut und verließ mit den anderen Kollegen fluchend und gestikulierend die Bühne. Sämtliche Gäste gerieten nahezu in Lachkrämpfe, und wiederholt wurde die Bauernkapelle durch einen rasenden Beifallsorkan auf das Podium zurückgerufen.

Eine höchst gelungene Parodie auf ein Opern-Starquartett möchte ich noch erwähnen, die mit durchschlagendem Erfolg von vier Herren des Orpheusklubs in überaus gelungener Durchführung über die Szene ging. Die Imitation der Damenstimmen im Sopran und Alt war täu-

schend ähnlich, eine Koloraturarie der Primadonna höchst frappierend, und in einem Duett trat auch die Altistin glänzend hervor. Der Tenor sowohl wie der Baritonist waren hochmusikalisch begabte Sänger, die jahrelang bei einem bedeutenden Gesangsmeister Unterricht genossen hatten, sodaß ihre Leistungen höheren Ansprüchen genügen konnten. Die schauspielerischen Anlagen, die Gesten, das Mienenspiel, die Komik, die dramatische Begabung trugen viel zu dem Erfolg bei, den das ganze Quartett errang, das sozusagen schon eine hinlängliche Bühnenroutine bekundete, besonders bei den komischen Szenen. Inzwischen war es Mitternacht geworden, abwechselnd wurden in englischer und deutscher Sprache Reden gehalten, durch Humor gewürzt. Die allgemeine heitere Stimmung hatte bereits den Höhepunkt erreicht, fand aber noch eine Steigerung durch die letzte Überraschung, eine Vorführung eines deutschen Militär-Parademarsches mit einem Musikkorps an der Spitze, bestehend aus dem Bläserensemble des Sinfonieorchesters. Voran schritt in strammer Haltung ein Kamerad als Tambourmajor, der mit seinem langen Stab den Einsatz der Trommler präzise gab, danach begann die Kapelle unter Leitung des Obermusikmeisters zu spielen, mit straffem Rhythmus und feurigem Schwung. Hinterher marschierten in bester Ordnung unsere übrigen Kameraden, denen sich allmählich sämtliche Gäste in Reih und Glied anschlossen. Durch den ganzen Saal wurden verschiedene Schwenkungen auf scharfen Kommandoruf ausgeführt, bis eine Donnerstimme Halt gebot, worauf sich der ganze Zug unter stürmischen Bravorufen und allgemeiner Heiterkeit auflöste. In hellster Begeisterung stimmte der prächtige Männerchor noch einige herrliche Lieder an und bald darauf klangen die Gläser fröhlich zusammen zum Abschied, der erst in früher Morgenstunde erfolgte. Der äußerst gelungene und harmonisch verlaufene Festabend blieb jedem Teilnehmer in schönster Erinnerung. Zu erwähnen ist noch, daß einige Jahre vorher vom Direktorium eine ebenso genußreiche gesellige Veranstaltung in den eleganten Festräumen des Rittenhouse-Clublokales arrangiert wurde. Ebenso hatte der frühere Dirigent Fritz Scheel das Orchester nebst mehreren prominenten Gästen und Pressevertretern zum Bankett in Soulas Ratskeller und dessen Nachfolger Karl Pohlig ebenfalls sämtliche Orchestermitglieder zu einem solennen Souper im Hotel Bellevue-Stratford eingeladen. In allen englischen und deutschen Zeitungen wurde über obige Festlichkeiten in ausführlicher Weise Bericht erstattet, da bekanntlich in den 12 Großstädten Amerikas, die ein hervorragendes Sinfonieorchester besitzen, die Mitglieder desselben bei dem Publikum größtes Ansehen und höchste Wertschätzung genießen.

Nachsatz der Schriftleitung: Es wird unsere Orchestermusiker freuen, zu vernehmen, welch' geachtete, geradezu gesellschaftliche Stellung die ersten Orchester in Amerika einnehmen und wir können nur von Herzen wünschen, daß es auch in Deutschland einmal zu derartigen „Herrenabenden" kommt. Nebenbei aber, eine so humorvolle, herzerquickende Darbietung von Mozarts Dorfmusikanten-Sextett hat in Europa vielleicht noch nie stattgefunden.

Ernst Eulenburg, der „geniale Erfinder" der kleinen Partiturausgaben!

Es ist die Feststellung zu machen, daß der Musikverlag Ernst Eulenburg in Leipzig die in einer Besprechung der Zeitschrift „Die Musik" sich findende Bemerkung: „Ernst Eulenburg ist meines Wissens der geniale Erfinder dieser köstlichen, unerhört praktischen Partituren, die schon unermeßlichen Segen gespendet haben usw." propagandamäßig unter seinem Namen in weiteste Kreise trägt, mithin die Angabe gerade als diejenige Instanz bejahte, die am besten ihre buchstäbliche Unrichtigkeit kennt. Gegen diese bewußte Irreführung des Publikums, sich gründend auf der wissentlichen Verbreitung einer falschenAngabe im eigensten Interesse, darauf fußend die Aneignung eines fremden, von dritter Seite als genial bewerteten Verdienstes, erheben wir nun allerschärfsten Protest. Zugleich sehen wir uns, da den Tatbestand selbst musikalische Fachzeitschriften wie „Die Musik" nicht mehr kennen, genötigt, die wahren Verhältnisse wieder einmal zur Kenntnis zu bringen. Es ist dies von Zeit zu Zeit auch deshalb nötig, weil der Verlag Eulenburg auch sonst alles tut, um den Namen des Erfinders dieser Partituren, Albert Payne, und zwar höchst bezeichnenderweise seit dessen Tode im Jahr 1921, in Vergessenheit zu bringen, und daß ihm dies zu glücken beginnt, zeigt der Irrtum, d. h. die Kenntnislosigkeit der betreffenden Musikzeitschrift. Während nämlich bis ins Jahr 1923 die kleinen Partitur-Ausgaben von

Kammermusikwerken noch unter der originalen Bezeichnung „Paynes kleine Partitur-Ausgabe" gingen, wird seither diese Angabe weggelassen, sodaß es nun nichts mehr gibt, was nach außen an den Erfinder dieser genialen Einrichtung erinnert, von der Alfred Einstein im „Neuen Musiklexikon" u. a. schreibt, sie habe, ein musikalischer „Reclam", zur „Vertiefung in unsere Meisterwerke mehr beigetragen als ein Dutzend Konservatorien".

Wer war nun Albert Payne, dem Herr Eulenburg nicht nur ein großes Vermögen, sondern auch den Weltruf seines in sonstiger Beziehung wenig bedeutungsvollen Verlages verdankt? Die Erfindung der kleinen Partitur-Ausgaben ist wieder ein Beweis dafür, daß bedeutsame Erfindungen ganz und gar nicht zufällig gemacht werden, sondern nur bei Erfüllung recht mannigfacher Voraussetzungen möglich sind. Zunächst war Payne, der 1841 geborene Sohn eines in Leipzig lebenden Engländers, Künstler und Verleger in einer Person und zwar in einer Mischung, wie sie schließlich doch nur bei einem Engländer, der aber wieder in Deutschland leben mußte, sich findet: Eine besondere Originalität in der Verbindung künstlerischen Idealismus' mit einem scharfen Blick fürs Nützliche. Wäre nun aber Payne nicht ein trefflicher Geiger gewesen — er war Schüler Davids in Leipzig und Masarts in Paris — und weiterhin ein leidenschaftlicher Quartettspieler geworden, so hätte die musikalische Welt wohl noch verschiedene Jahrzehnte warten können, bis durch irgendwelche sonstige Umstände die Erfindung kleiner Partitur-Ausgaben gemacht worden wäre. Bei Payne waren die Vorbedingungen durch die angedeuteten Umstände erfüllt, zu welchen wohl auch noch der Aufenthalt in Leipzig als dem Sitz des Musikstichs kommen mußte. Kurz, im Jahr 1886 begann Payne sein Unternehmen mit der Herausgabe von Kammermusikwerken, und man darf wohl erstaunt sein, daß in kaum sechs Jahren nicht weniger als 195 Werke, darunter die zum erstenmal in Partitur erscheinenden Spohrschen Doppelquartette, vorlagen. Ich weiß nicht, ob sich Payne in seinem Eifer und Idealismus — denn mit Werken wie dem Spohrschen war selbst dann kein Geschäft zu machen, wenn das Unternehmen schon gut eingeführt gewesen wäre — etwas übernommen hat, genug, 1892 verkaufte er dieses Verlagsobjekt an seinen jetzigen Besitzer, der es im Laufe der Jahre weiter ausbaute, insbesondere auch auf Orchester-, Chor- und sonstige Werke ausdehnte. Im nächsten Heft hoffen wir Albert Payne, einen originellen, liebenswürdigen und gütigen Mann, im Bilde zeigen zu können, auf daß noch eindringlicher gemacht werden kann, wer wirklich der geniale Erfinder der kleinen Partitur-Ausgaben gewesen ist.

Ein beherzigenswerter Ausspruch von Brahms

Als Richard Strauß in seiner Jugend in Meiningen zum ersten Male seine f-Moll-Sinfonie dirigierte, befand sich auch Johannes Brahms unter den Zuhörern. Der junge Strauß, der sehr darauf brannte, ein Urteil von Brahms zu erfahren, bekam von dem wortkargen Meister zuerst nur ein kurzes „Ganz hübsch" zur Antwort, dem er aber dann folgende beherzigenswerte Lehre beifügte: „Junger Mann, sehen Sie sich genau die Schubertschen Tänze an und versuchen Sie sich in der Erfindung einfacher und achttaktiger Melodien. Ihre Sinfonie enthält zu viele thematische Spielereien. Dieses Übereinanderschachteln vieler, nur rhythmisch kontrastierender Themen auf einen Dreiklang hat gar keinen Wert." — Daß sich Brahms durch kontrapunktische Kunststücke nicht verblüffen ließ wie die meisten Musiker, sondern in dem Bildenkönnen einfacher achttaktiger Melodien das Grundlegende und eben auch das wahres Talent Offenbarende sah, verbindet ihn auch nach dieser Seite mit den großen Klassikern. Diesen war das Handwerkliche eine selbstverständliche Vorbedingung. Sagte doch Haydn, daß er ein Talent nicht etwa an großen Werken, sondern an der Erfindung eines einfachen Menuettes zu erproben pflege. Heute sind wir aber so weit gelangt, daß man tatsächlich lange suchen kann, bis man auf eine organisch gewachsene, vom ersten bis zum letzten Takt beseelte achttaktige Melodie stoßen kann. Das bedeutet so viel, daß Entscheidendes wieder neu zu gewinnen ist.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Der feurige Engel", Oper von Serge Prokofieff (Städt. Oper, Berlin, Leitung: Bruno Walter).

„Stephan", Oper von Ebbe Hamerik (Leningrad).

„Cadillac", Oper von Paul Hindemith, Text von Victor Léon nach E. Th. A. Hoffmanns „Fräulein von Scudery" (Berlin, unter Klaiber).

„Der Golem", Oper von Eugen d'Albert, Text von Ferdinand Léon (Frankfurt a. M., Opernhaus).

„Der Feind seiner Liebe", musikal. Schauspiel von Tilla Schmidt-Ziegler, Musik von Hermann Grabner (Landestheater Arnstadt).

Konzertwerke:

Honegger: „König David", Oratorium (deutsche Uraufführung durch den Deutschen Männergesangverein und das deutsche Landestheaterorchester in Prag, unter Alexander Zemlinsky).

R. C. von Gorrissen: „Himmel und Erde", abendfüllendes Chorwerk nach einer Dichtung von Hermann Hasenauer für gem. Chor, Frauenchor, Tenor-, Baß-, Violin- und Violoncellosolo, Celesta und Orgel (Leipzig-Plagwitz, Heilandskirche).

Roderich von Mojsisovics: „Träume am Fenster", Liederzyklus, op. 56 (Breslau und Berlin, Kammersänger Prof. Ludwig Heß).

Hans Kleemann: Klavierkonzert mit Kammerorchester (Berlin, durch Eduard Weiß).

Hermann Grabner: „Wächterlied" für Männerchor, Blasorchester, Pauken und Harfe (Mannheim, unter Max Sinzheimer).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Fierabras", heroisch-romantische Oper von Franz Schubert (franz. Uraufführung in der Kgl. Oper zu Brüssel).

„Das verkaufte Lied", Märchenoper von Lilly Reiff (Zittau i. Sa.).

Konzertwerke:

Kurt Albrecht: „Sinfonische Elegie", op. 3 für Orchester (Liegnitz, städt. Orchester unter Kapellmeister Gerigk).

Julius Bittner: „Große Messe" (Missa Austriaca) und „Tedeum" (Wien).

Ottorino Respighi: „Concerto in modo misolidio" für Klavier und Orchester (New York. Nächste Aufführungen: Wien und London).

Peter Schmitz: „Aus meinem Bilderbuch", Suite für Violine und Klavier, op. 11 (a) Introduktion — Aufbau 1926; b) 1. Charlie Chaplin, 2. Hannelore Ziegler, 3. Hans Breitensträter; c) Finale — Allgemeiner Abbau 1926) (Kammermusik im Landestheater Meiningen, Otto Keller, Viol., am Klavier: der Komponist).

Emil Bohnke: 3 Solosonaten für Violine, op. 15 (Max Rostal, Int. Ges. f. Musik, Berlin. Weitere Auff. in in Berlin durch Gg. Kulenkampff und Hans Bassermann)

Reinhold Lichey: Streichtrio in einem Satz, A-Dur, op. 56 (Schulpforta, durch das Rosentrio Gera). Das Werk, dem Themen-Plastik und heitere Charakteristik nachgerühmt wird, hatte starken Erfolg.

Karl Hoyer: Sonate für Orgel und Violine (Chemnitz, Orgelkonzert von Hoyer, Violine: Max Falkenberg).

Richard Zöllner: Musik für Streichorchester (Duisburg).

Rudolph Bergh: „Requiem für Werther" (Musikverein Kopenhagen, Dirigent: C. Nielsen).

Wolfgang von Bartels: Flötenkonzert (Schwerin, Gilbert Gravina. Dirigent: Willibald Kaehler).

Robert Müller-Hartmann: Sinfonie in C, op. 18 (Hamburg, Philharmon. Konzert unter Dr. Karl Muck).

Rudolf Mengelberg: „Scherzo Sinfonico" für Orchester (Amsterdam).

Karol Rathaus: I. Sinfonie (Darmstadt, unter Generalmusikdirektor Rosenstock).

KONZERT UND OPER

INLAND:

LEIPZIG. Die wirtschaftliche Not zwingt auch die Veranstalter von Klavierabenden in die kleinen Säle der großen Pianofortemagazine. Sie sagen sich mit Recht: lieber ein intimer, kleiner Saal mit einer kleinen, aber erlesenen und fachlich interessierten Hörerschar, als ein großer mit vielfach verständnislosen „Freibergern". Daneben treiben sie damit eine vornehme praktische Propaganda für die betreffende Klavierfirma. Eins freilich ist dabei unerläßlich: das sich die Pianisten raumakustisch den kleinen Maßen eines solchen Saals nach Möglichkeit anpassen. Leider hat die heutige Pianistik, die, ganz aus unserer Zeit heraus, immer mehr einer seelenlosen technischen Kraftmeierei zusteuert, dafür wenig Sinn. So wirkten denn auch alle diese räumlich „kleindimensionalen" Klavierabende, mit Ausnahme der zartgeistigen Kathleen Mac Quitty (Grotriansaal), die einige Werke des englischen, Debussyanisch gefärbten Klavierimpressionismus mitbrachte (Colin Taylors Suite „Der aufgehende Mond", Stücke von Frank Bridge und Marmaduke Barton), viel zu robust. So der Klavierabend des technisch vortrefflich geschulten und in der Pedalbehandlung vorbildlichen Florentiner Akademikers Eriberto Scarlino (Blüthnersaal), eines eigentlich ganz unromanischen Architektonikers älterer Methodik, dem Plastik der Formgebung und Klarheit der Zeichnung alles, Klangromantik, Klangsinn und Farbe wenig bedeuten. Zwei vorwiegend virtuose interessante Konzertstücke Martuccis gaben von dem ernsten „italienischen Brahms" kaum einen rechten Begriff. Der

junge Hamburger Willy Schultz-Klingström wirkte im Rönisch-Saal geradezu als roher und teilweise unzulänglicher Fresko-Techniker. Ebenso die mitgebrachte Neuheit, eine D-Moll-Sonate von Th. Kauffmann. Ein überlebensgroßer Rotstift würde vielleicht manches aus diesem groß und ernst gewollten kraftgenialischen Sturm- und Drangwerk retten. Nicht aber seinen Eklektizismus, der von Bach (letzter Satz, ein Basso ostinato und [!] Passacaglia), Brahms (die hübschen Variationen über ein altdeutsches Minnelied) und Wagner bis zum französischen Impressionismus und Expressionismus reicht, und seinen Mangel an sonatenmäßiger, innerer und organischer Entwicklung. Zu mächtig wirkte auch das Spiel von Grete Altstadt-Wiesbaden im Grotriansaal. Aber hier saß eine echte Künstlerin am Klavier: eine rein deutsche, ernste, innerliche und sinnige (Brahms' Intermezzi!) Spielerin von männlichem Pathos und wuchtiger Energie der Gestaltung (d'Alberts groß und ernst an Brahms und Bach gebildete, stark reflektive Fis-Moll-Sonate op. 10, Regers, ebenfalls der Brahmsischen Welt in Regerscher „Götterdämmerungs"-Tragik der wunderbaren Es-Moll-Nummer [3] entsprossene Intermezzi op. 45) und großgebauter, etwas schwerflüssiger Technik, eine Spielerin, die sich sichtlich in heroisch-pathetischen Aufgaben am wohlsten fühlt und eine heute unter den Pianisten immer seltener werdende Kunst versteht: geschlossene stilistisch einheitliche Programme zu machen. Vergleicht man etwa Scarlinos Programm, das in bunter Folge Scarlatti, Bach und — Martucci, dann César Franck, endlich eine moderne Gruppe mit Zanella — das einst von Eugen d'Albert entdeckte, allerliebste, doch schon ein wenig allzu redselig wirkende Tempo di Minuetto —, Debussy, Liszt und Chopin brachte, mit dem dieser Künstlerin (Schumann, Brahms, d'Albert, Reger), so merkt wohl ein jeder den Unterschied. Programme zu machen versteht als Schüler Pembaurs auch der junge Leipziger Pianist Fritz Weitzmann. Das Programm seines Carl Maria von Weber-Klavierabends war in Auswahl und Knappheit vorbildlich. Dem besonnenen Akademiker und objektivierenden Gestalter liegt des Meisters dramatisches Feuer und Klangromantik einigermaßen fern. Aber alles, was uns heute an Webers Klaviermusik — im leise vormärzlichen, an Hummel anklingenden Sinn — zeitlich-„brillant" erscheint (seine Tanz- und Rondoformen), — kam technisch zu klarster, flüssigster und reizendster Geltung. Ob man freilich heute gut tut, dem Klavierkomponisten Weber einen ganzen Abend zu weihen, bleibt sehr fraglich. Mehr als auf irgendeinem andren Gebiet hat Weber in ihr den Wünschen und Gewohnheiten seiner Zeit in seinem zeichnerisch kristallklaren, aber heute im Zeitalter einer höchstgesteigerten Klangkoloristik des modernen Klavierstils natürlich nicht mehr vorbildlichen Klaviersatz Tribut gezollt. An Weber erinnerte auch die junge Dänin Sara Bech. Eine echt nordische Spielerin in ihrer mehr „hausmusikalisch" kleinen und schlichten, sachlichen und unvirtuosen Art, ein technisch noch nicht fertiges, doch sehr sinnig, musikalisch und klug disponierendes und phrasierendes Talent, in deren Vortrag der As-Dur-Sonate weit mehr Poesie und Romantik steckte wie bei Weitzmann. „Drei kurze Klavierstücke", op. 7 von Robert Ebel (Berlin) verrieten ein frisches Naturtalent: endlich einmal echter Naturton, Naturrhythmus und blühende, aus dem Klavierklang entwickelte Naturfarben. Was Ebel an eigentlicher Entwicklung noch zu wenig, hat die „Passacaglia", op. 17 von Robert Müller-Hartmann (Hamburg), die Hortense Husserl als Neuheit mitbrachte, zu viel. Die im Grund in Bach, Brahms und Reger wurzelnde, kraftgenialische Musik eines ausgezeichneten Theoretikers ohne einheitliche Geschlossenheit, deren Charakter und Stil nicht eine gravitätische Passacaglia, sondern eine bewegliche Toccata darstellt. Das klug und kühl, ja kalt durchdachte, männlich-energisch gestaltende, technisch konzertmäßige Spiel der jungen Pianistin kam dieser gänzlich unromantischen Musik aufs glücklichste entgegen.

Dies sind zwei Monate Leipziger „Klavierleben". Sie sind, selbst an der wirtschaftlichen Notlage gemessen, mehr als dürftig. Auch auf diesem Gebiet hat die Musikstadt Leipzig ihre führende Rolle ausgespielt, denn die großen Namen meiden es mit wenig Ausnahmen nach wie vor. Über die Gründe und über die Schuld soll in einem abschließenden Artikel die Rede sein. W. N.

Liszts „Legende von der heiligen Elisabeth" vermag heute selbst beim breiten Konzertpublikum keine nachhaltige Wirkung mehr hervorzurufen, was nicht zum wenigsten an der kaum mehr ernst zu nehmenden Dichtung von Roquette liegt. Genau genommen gehört sie nur einer sehr kultivierten Stufe jener Rühr- und Ritterstücke an, von denen früher das Volk seinen Bedarf an Gemütserhebungen zu beziehen pflegte. Und Liszts Musik, so starke Phantasiemomente sie auch enthält, nimmt ihre Anregungen doch fast ausschließlich von äußeren Vorgängen — zu einer tieferen Charakteristik kommt es ebensowenig wie in der Dichtung — sodaß die Interesselosigkeit an der Handlung diejenige an der Musik mitbedingt. Dieses empirische Verhältnis Liszts seinem Vorwurfe gegenüber wäre denn auch ein Hauptpunkt, wo die Lisztkritik einzusetzen hätte. So war denn der Erfolg einer, anständiges Mittelmaß haltenden Aufführung des Riedelvereins unter Max Ludwig ein recht bescheidener; auf Einzelheiten können wir verzichten. — Weit stärkere Eindrücke vermittelte eine Meßaufführung des gleichen Vereins von Verdis Requiem in der Thomaskirche. Die Chorleistung stand

auf beträchtlicher Höhe, auch die Solisten (Claire Gerhardt-Schultheß, Elly Hartwig-Correns, Hans Hoefflin, Paul Losse) bildeten ein wohlgerundetes kleines Ensemble, sodaß man, inklusive des sich bewährenden Sinfonieorchesters, von einer Musteraufführung sprechen könnte, wenn sie durchgehends von jenem hinreißend dramatischen Atem Verdis beseelt gewesen wäre, der nun einmal auch bei diesem Werke unerläßlich ist. So aber gabs gelegentlich tote Punkte. Von der metaphysischen Seite ist dem Werke auch in den langsamen Sätzen nicht beizukommen; Verdi bleibt immer der Dramatiker, der im religiösen Texte ebenso Situationen sieht, wie etwa in Opernszenen. Es kann sich also hier nicht um spezifisch religiöse Seelenzustände handeln — das Metaphysische wird nicht durch Situationen gezeugt — sondern um Seelenzustände allgemein menschlicher Art, was natürlich einen von kirchlichen Werken grundverschiedenen Vortrag bedingt.

Im Zusammenhang mit diesen Veranstaltungen seien zwei weitere Chor- und zwar Männerchorkonzerte angeführt. So einmal die Universitäts-Sängerschaft zu St. Pauli (Dirigent: Universitätsmusikdirektor Friedr. Brandes), die ihrem diesjährigen Konzerte durch die deutsche Erstaufführung von Herm. Suters „An die Sterne" (Rückert) für Chor, Streichorchester, Orgel und Pauken eine besondere Bedeutung zu geben wußte. Auf dieses außerordentlich schöne, von reiner, fast Schubertscher Naturromantik beseelte Werk seien gerade die Männerchöre besonders aufmerksam gemacht. Auch sonst bot der gutdisziplinierte, frisch singende Chor fast durchweg Hochwertiges (Liszt „An die Künstler", Brahms-Rapsodie und Chöre von C. Zöllner, Rietz usw.) wie auch die mitwirkende Meta Jung-Steinbrück durch einige sehr hübschen Jugendlieder von Schoeck für Abwechslung sorgte. — Mit einem solennen zweimaligen Festkonzerte beging der Leipziger Lehrer-Gesang-Verein das 50jährige Jubiläum seines Bestehens. Eine Reihe z. T. ungemein schwieriger Chorwerke legten Zeugnis ab von dem hohen Streben des Vereins. Sein Dirigent, Günther Ramin, scheint der alten, mit starken Effekten arbeitenden Männerchortechnik gänzlich abhold zu sein und ideellere Ziele im Auge zu haben, allerdings ohne sich in der zeitgenöss. Männerchorliteratur schon stark auf gleiche Bestrebungen stützen zu können. So mußte denn der Vortrag von a-cappella-Chören wie Volkmanns prächtigem „Altdeutschen Hymnus" und Schumanns Motette „Verzweifle nicht" problematisch bleiben, ohngeachtet die Tonschönheit des Chores durch den am Abend vorher stattgefundenen Kommers etwas gelitten haben mochte. Auf jeden Fall befindet sich der Verein in einem bedeutsamen Entwicklungsstadium. Als Festwerk hatte Arnold Mendelssohn ein Orchester-Männerchorwerk „Verklärung", nach einem Texte des 1. Vereinsvorsitzenden Albert Liebold komponiert, das denn auch unter herzlichem Beifall in Anwesenheit des Komponisten erklang. Mendelssohn hat in den ziemlich bombastischen Text viel reines, „verklärendes" Menschentum hineingetragen, ein Stück Erdenrest bleibt aber zurück. Das Gewandhausorchester und Maria Olszewska, die ausgezeichnete Wiener Altistin, (u. a. Wolf-Lieder) wirkten mit.

Erwähnt sei noch ein Philharmon. Konzert unter Walter Stöver, dessen Würze vor allem in der Kürze bestand. Mendelssohns selten gehörte Ouvertüre Ruy Blas wurde sehr frisch musiziert, hierauf spielte die hier noch unbekannte ungar. Cellistin Judith Bokor mit viel Zartheit und Leidenschaft bei sauberster Technik das Volkmann-Konzert, und den Schluß machte Brahms' 2. Sinfonie, nicht immer ausgeglichen, da Stöver das Gewicht mehr auf einzelnes als auf den durchgehenden sinfonischen Zug legte.

Eine Reihe junger Künstler haben hier die Vereinigung Deutsche Kammermusik Leipzig gebildet, deren Darbietungen sich vor allem mit Werken der Klassik und Romantik befassen werden. Auf diese junge Vereinigung, die bereits ein gelungenes Konzert mit Werken von Bach, Händel und Friedr. dem Großen hinter sich hat, sei empfehlend hingewiesen. Wilh. Weismann.

Eine Solokantate für Alt mit Streichern und Orgel von Gottfr. Heinr. Stölzel, einem Zeitgenossen J. S. Bachs, gelangte an einem Orgelabend des Andreaskirchenorganisten Georg Winkler zur Erstaufführung in Leipzig.

Motette in der Thomaskirche

15. Januar. Orgel: Hermann Grabner: Präludium, Passacaglia und Fuge. „Media vita" (über die Notkersche Sequenz) — Chor: Arnold Mendelssohn, Motette zum Neujahrsfeste, op. 90, XII.

22. Januar, 5. u. 12. Februar. Werke von J. S. Bach.

19. Februar. Chor: J. H. Schein, „O Domine" (6 st.) und Orlandus Lassus, Psalm „Domine, ne in furore tuo" (1. Bußpsalm).

26. Februar. Orgel: S. Scheidt, Psalmus sub communione. Chor: H. Schütz, Schlußchor aus der Matthäuspassion. Ph. Dulichius, Zwei 8 st. Chöre aus den Centurien.

BREMEN. Unter der straffen und zielbewußten Leitung des neuen Intendanten Dr. Becker hat unser Opernleben bisher einen erfreulichen Verlauf genommen. Um so anerkennenswerter, als die Neuinszenierungen sehr rasch aufeinander folgten und auch die Repertoire-Opern sich in neuen Bühnenbildern und vielen sonstigen Verbesserungen präsentierten. Eine Uraufführung, Walter Schütts Operette: Der Kuß am Nil, konnte sich nicht lange im Spielplan halten, so gefällig sie sich im ganzen gab. Auch Strauß' „Ariadne auf Naxos" in

der neuen Bearbeitung des Komponisten vermochte das Publikum nicht tiefer zu erwärmen. Puccinis erstklassig herausgebrachte Oper „Manon Lescaut" wird, was zu begrüßen ist, der Wahrscheinlichkeit nach in diesem Winter noch oft über die Bühne gehen. Mafalda Salvatini feierte als Aida Triumphe, auch Margarete Maschmann aus Leipzig wurde sehr gefeiert, so im Figaro und ebenfalls als Aida.

E. M. Koch.

FREIBERG (Sa.). Das erste städtische Sinfoniekonzert unter Leitung von Kapellmeister Willi Genßler brachte uns, außer Beethovens erster Sinfonie, Fr. Smetanas sinfonische Dichtung „Die Moldau" (Mein Vaterland), ein interessantes Tongemälde feinster Art. Von großer Bedeutung war die solistische Mitwirkung des ausgezeichneten Berliner Geigers Wladislaw Waghalter, der Brahms' Violinkonzert vorzüglich interpretierte. — Eine wertvolle Bereicherung unseres Musiklebens sind die „Musikalischen Morgenfeiern" des Stadttheaters, die fast ausschließlich vom Freiberger Kammertrio: Graumnitz—Backhaus—Trinks bestritten werden. Während in der ersten Morgenfeier Werke alter Meister gespielt wurden, so war die zweite ein ebenso interessantes Konzert unter dem Leitwort: „Slavische Musik". — Wie überall, so wurden auch hier die Don-Kosaken mit stürmischem Beifall von dem sehr zahlreichen Publikum gefeiert. Walter Fickert.

HALLE A. S. Dona nobis pacem! Musikdrama in drei Akten von Kurt Stiebitz. (Dichtung von Karl Schnehage). Urauff.

Was sich in den letzten Jahren an neuen Opern zeitweise durchgesetzt hat, hatte gewöhnlich irgendwelche Beziehung zum öffentlichen Sensationsbedürfnis. Etwas Derartiges liegt in diesem Falle nicht vor. Aber die sonstigen Aktiva der neuen Oper sind kaum stark genug, als daß wir ihr eine große Zukunft prophezeien möchten. Stiebitz hat sich offenbar Regers scherzhafte Devise: „Frisch gewagnert ist halb gewonnen!" im Ernst zu eigen gemacht. Bei einem Werke aus jüngster Zeit haben wir selten eine so nahe Anlehnung gefunden. Man ist ordentlich erstaunt, daß am Schluß des letzten Aktes nicht die Gralstaube herabschwebt. Stiebitz ist — wie bei einem Richard Strauß-Schüler nicht anders zu erwarten — im übrigen ein virtuoser Beherrscher des modernen Sinfonie-Orchesters. Hätte er sich dazu die Reformideen des späteren Strauß, die darin gipfeln, der Singstimme wieder zu ihrem Rechte zu verhelfen, zu eigen gemacht, wäre es nur von Vorteil gewesen. So aber deckt er leider oft rücksichtslos das gesungene Wort zu mit neuromantisch schwelgenden Instrumentalklängen. Bei seiner Gewandtheit, mit der er sich der verfügbaren Mittel bedient, vermag er starke äußere Wirkungen zu erzielen, sie dringen aber selten in die Tiefe.

Die Dichtung benutzt in freier, sehr freier Weise Scheffels Ekkehard. Der Gegensatz zwischen Erotik und mönchischer Askese wird mehr in losem Nebeneinander als in dramatischer Verknüpfung gezeigt. Eine logische innere Entwicklung fehlt. Ein Teufelselixier führt Hadwiga und Ekkehard zusammen. Ein alter Trick! Im zweiten Akt dringt Ekkehard in Hadwigas Schlafgemach ein. Liebesszene! Der fanatische Notker führt plötzlich die Klosterbrüder herein, um ihnen seinen Verdacht zu bestätigen. Hadwiga handelt als Fürstin (!!), d. h. sie leugnet ihre Liebe ab. Der viel zu breit gesponnene dritte Akt handelt von ihrer Verzweiflung und ihrem Liebestod. Dabei müssen wir noch daran glauben, daß in Hadwigas überreizter Phantasie Ekkehards „Astralleib" erscheint. Hinter der Szene erklingt die Stimme der Praxedis: „Dona nobis pacem!"

Es steht dem Dichter frei, die Charaktere nach seinem Willen zu formen. Aber leider ist von den sympathischen Zügen der Scheffelschen Hadwig nicht viel übrig geblieben, Praxedis ist gänzlich zum Schemen verblaßt, auch Ekkehard kann nicht stark fesseln, und der Kellermeister Rudimann hat in der früheren Opernliteratur schon charakteristischere Vorgänger gehabt.

Die musikalische Leitung Erich Bands, der an der Spitze des leistungsfähigen und schlagfertigen Orchesters mit Hingebung am Werke war und alle Vorzüge der Partitur ins günstigste Licht zu rücken verstand, sowie die Regie des Oberspielleiters Aug. Roesler, der die nicht immer leichte Aufgabe löste, die Bühnenvorgänge lebendig zu gestalten, sind hohen Lobes wert.

Unter den Solisten ragte Ewald Böhmer als Ekkehard überlegen hervor. Für jeden Unbefangenen mußte klar sein, daß die Rolle der Hadwiga einem dramatischen Sopran zukam. Wir haben eine Hochdramatische und eine Jugendlichdramatische, die es gewiß dankbar begrüßt hätten, wenn man sie wieder einmal beschäftigt hätte.

Auch andre Umstände erregten einiges Befremden. Im eignen Interesse sollte man den Anschein vermeiden, als ob man im Theater eine gut organisierte Claque verteilt hätte. In ein benachbartes Kapitel gehören auch die literarischen Ergüsse eines jungen Handelslehrers, der zu den sog. Theater-Habitués gehört, hinter den Kulissen offenbar sehr zu Hause ist und im Programmheft (also mit höherer Genehmigung!) „belehrende" Aufsätze veröffentlicht, außerdem in den Pausen sehr geschäftig bei Kritik und Publikum herumläuft, um seine unmaßgebliche Privatansicht an den Mann zu bringen. Wie sagt doch Hermann Kretzschmar mit Bezug auf Musikreferenten: „Bäckermeister, Milchhändler, Studenten, aktive Musikalienhändler, stellenlose Kaufmannsgehilfen usw. scheinen nicht die geeigneten und berufenen Kräfte zu sein."

Dr. Hans Kleemann.

KARLSRUHE. Von Arthur Kusterer brachte das Prager Zika-Quartett ein neues Werk, op. 19, mäßigen Umfanges, aber um so reicherer musikalischer Werte, zur Uraufführung. Ein klar aufgebautes, vom Impuls des leidenschaftlich und intensiv durchlebten Innengeschehens getriebenes Streichquartett, das die folgerichtige Fortentwicklung der schon vorher gleichfalls vom Zika-Quartett gut gespielten Kammermusikwerke op. 8 und op. 18 (eines ganz entzückenden, packenden Streichtrios) bedeutet. Das neue Quartett, Kusterers fünftes, bedient sich atonaler Mittel, die nicht als künstliche Mache, sondern als künstlerische Notwendigkeit empfunden werden, hat sich der Hörer erst ohne Schwierigkeit eingefühlt. Die drei Sätze zeugen sich selbst fort, durch keine geistige Zäsur getrennt. Die Steigerungen, hoch gespannt zum Ende hin, rauben den Atem, so stark erlebt hat sie Kusterer im Ton festgehalten, so unmittelbar erfassend hat sie das Zika-Quartett herausgebracht. Der Kompositionsabend Kusterer wurde zur Bejahung der modernen Komposition maßvoller Emanationsform und für den Komponisten selbst: Ein schöner Erfolg für die intim eingespielten, impulsiv interpretierenden Künstler. Dr. Karl Preisendanz.

KÖNIGSBERG. Die trostlose Wirtschaftslage hat es mit sich gebracht, daß auch Königsberg vor dem Zusammenbruch seines Musiklebens steht. Wenn nicht erhebliche städtische und staatliche Zuschüsse einsetzen, muß unsere Oper schließen, und die mit ihr durch das Orchester auf Gedeih und Verderben verbundenen großen Sinfoniekonzerte sind dann gleichfalls in ihrem Bestande bedroht. Auf die Durchführung der geplanten künstlerischen Unternehmungen hat diese drohende Gefahr bisher noch wenig Einfluß gehabt, nur Waltershausens „Apokalyptische Sinfonie" mußte des zu kostspieligen Apparates wegen abgesetzt werden. In den Sinfoniekonzerten hörte man unter Dr. Kunwalds Leitung Bela Bartoks Tanzsuite, ein rassiges, erdgebundenes Stück, das nicht allen Ostelbiern lieblich einging. Das Stadttheater bot mancherlei Neues und Gelungenes; so Stravinsky-Pergolesis famose „Pulcinella" und als Uraufführung zum 75. Geburtstag des heimischen Komponisten Otto Fiebachs komische Oper „Der Rodensteiner". Fiebach genießt bei uns als Kontrapunktiker strengster Observanz, Pädagoge, Organisator und Schriftsteller große Achtung. Seine Bühnen- und Chorwerke sind auch über die Grenzen seiner Wahlheimat hinaus bekannt geworden. Im „Rodensteiner" erwachen die besten Traditionen der Spieloper zu neuem Leben. Scheffelsche Kneipromantik vermählt sich mit satztechnischer Meisterschaft und zeitigt eine Nachblüte Lortzing-Neßlerschen Spielopernhumors. Dr. Erwin Kroll.

WEIMAR. Die bisherigen Ergebnisse der laufenden Spielzeit des Deutschen Nationaltheaters lassen sich recht kurz zusammenfassen. Unter G. M. D. Dr. Ernst Praetorius' Leitung brachte die Oper als „Novität" für Weimar den „Schatzgräber" von Schreker in einer musikalisch sehr guten Aufführung. Inzwischen ist das Werk — wie andernorts schon längst — zu den Akten gelegt worden, ohne bleibende Eindrücke hinterlassen zu haben. Ein gleiches Schicksal hatte Rich. Strauß' „Intermezzo", das dem Meister des „Rosenkavalier" wahrhaftig keine Ehre macht. Glänzend einstudiert brachte Praetorius die „Walküre" heraus. Ob sich aber die Hoffnung auf den seit Jahren (!) angekündigten vollständigen „Ring" noch einmal erfüllt, scheint zweifelhaft. Unter musikalischer Leitung von Dr. Ernst Latzko kamen zum erstenmal hier zur Aufführung „Galante Stunde" von Ravel und das Ballet „Petruschka" von Stravinsky. Beiden Werken war viel Mühe und Arbeit gewidmet, die eines besseren Zweckes würdig gewesen wäre. Latzko brachte noch den „Don Giovanni", Mozart ist außerdem noch mit der „Zauberflöte" im Spielplan vertreten. Vorübergehende Erscheinungen waren „Hänsel und Gretel" und „Verkaufte Braut". Die letzte Neueinstudierung unter Latzko „Fra Diavolo" wurde sehr beifällig begrüßt. Die Sinfoniekonzerte, die Dr. Praetorius leitet, begegnen, was die Vortragsfolgen betrifft, mit Recht allseitigem Widerspruch. Abgesehen von dem ersten Konzert, das eine sehr feine Aufführung des V. Brandenburgischen Konzerts von Bach brachte, mit der ausgezeichneten Li Stadelmann aus München (Cembalo), Prof. Reitz (Violine) und Kammermusiker Braun (Flöte), dem das VII. Violinkonzert von Spohr folgte, das Max Strub in reifster Meisterschaft spielte und der im zweiten Konzert aufgeführten II. Sinfonie von Bruckner, ist die Spielfolge der Konzerte mit einer derartigen Wahllosigkeit auf die Moderne eingestellt, daß man sich vergeblich fragt, ob überhaupt künstlerische Gesichtspunkte die Zusammenstellung geleitet haben können. Gewiß haben die Lebenden ein Recht auf Beachtung. Aber die Sinfoniekonzerte der Staatskapelle bilden nunmehr geradezu ein „modernes Antiquariat". Hervorheben möchte ich Haas' „Rokoko-Variationen" als das Wertvollste. Jarnachs „Symphonia brevis" wurde am Schlusse eines überlangen und langweiligen Konzertes gespielt und konnte so nicht mehr wirken, was bedauerlich schien. Wenn ich Kletzkis Sinfonietta für Streichorchester noch nenne, so ist das tatsächlich alles, was Erwähnung verdient. Daß die Leistung der Kapelle an sich über jedes Lob erhaben ist, sei gewiß nicht verschwiegen. Ebensowenig, daß Dr. Praetorius seine musikalische Führerpersönlichkeit mit aller Begeisterung in den Dienst

der Sache stellt. Bezeichnend für Weimar ist, daß der mit viel opferfreudiger Arbeit geleitete „Volkschor" sich wieder aufgelöst hat, sodaß eine künstlerisch bedeutendere Choraufführung hier unmöglich ist! Von Solistenkonzerten erwähne ich zwei hochinteressante Klavierabende von Bruno Hinze-Reinhold, der uns u. a. den schweizer Teil der „Wanderjahre" von Liszt in lebendigster künstlerischer Darstellung bot, einen Klavierabend von Maria Nitsche, in Bach, Beethoven, Schumann und Chopin die tiefe, künstlerische Art der Pianistin offenbarend. Auch ein Abend von Prof. Kurt Schubert (Berlin) hinterließ reiche künstlerische Eindrücke, unter denen die Wiedergabe von Baußnerns 2 Präludien und Fugen das Bedeutendste war. Die „Musikalische Gesellschaft" behauptet sich trotz der Ungunst der Zeiten sehr in Ehren. Ich hörte von ihren Abenden den wertvollen Liedervortrag von Elisabeth Schumann und eine Aufführung des „Rosenthal-Quartetts" aus Leipzig, das uns Hermann Zilchers poesieerfülltes „Deutsches Volksliederspiel" in gewohnter Meisterschaft bot. In der Kirche hörte man in einem Konzert des „Reichsverbands Deutscher Tonkünstler" die hochbegabte Sopranistin Paula Haldenstein aus Gotha, die altklassische Arien technisch und künstlerisch vollkommen sang.

Friedrich Martin.

Weitere Berichte S. S. 182.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der „Verein Hamburgischer Musikfreunde" wird in Zukunft den Namen Philharmonische Gesellschaft in Hamburg führen.

Von Osterdienstag, den 6. April, bis Freitag, den 9. April, veranstalten die Evangelischen Kirchengesangvereine Rheinlands und Westfalens ihren diesjährigen kirchenmusikalischen Kongreß in Dortmund. Auskunft erteilt das Städt. Konservatorium in Dortmund, Direktor Carl Holtschneider.

Ein Schweizerischer Brucknerbund wurde in Bern unter dem Vorsitze von Prof. Dr. Ernst Kurth ins Leben gerufen.

Der von Stuttgart nach Baden-Baden verlegte Verein „Symphonie-Haus" plant die Errichtung eines Festspielhauses, das in die Nähe des Baden-Badener Kurhauses zu stehen kommt.

Der Verein Ev. Kirchenmusiker in Rheinland und Westfalen hielt seine diesjährige Tagung Anfang Januar in Gelsenkirchen ab. U. a. wurde mitgeteilt, daß ein Kirchengesetz in Vorbereitung sei, daß die — vielfach noch unwürdigen — Gehaltsverhältnisse der Organisten auf loyalste Weise regeln soll (Pension und Hinterbliebenenfürsorge). Glocken- und Orgelämter sollen eingerichtet und Berufsmusikern übertragen werden.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

— Ende Januar fanden in Königsberg und Danzig Jugendmusiktagungen statt, die unter der Leitung von Prof. Jöde und seiner Mitarbeiter Dr. Reichenbach und Götsch standen.

PERSÖNLICHES

— Richard Wintzer, der bekannte Komponist und Musikschriftsteller, wurde am 9. März 60 Jahre alt. Wintzer, der von der Malerei herkommt, hat sich vor allem durch Lieder bekannt gemacht. Auch drei Opern („Die Willis", „Marienkind" und „Salas y Gomez"), von denen die letzte noch der Aufführung harrt, gingen aus seiner Feder hervor.

Nach 40jähriger Dirigententätigkeit an der Singakademie in Hirschberg i. Schl. legte Musikdirektor Paul Niepel sein Amt nieder, nachdem ihm noch zuvor, anläßlich einer von ihm geleiteten Aufführung des „Franziskus" von Tinel, herzliche Ehrungen zu teil wurden.

Prof. Willibald Kaehler, der Schweriner Generalmusikdirektor, feierte vor kurzem seinen 60. Geburtstag. Kaehler, der schon seit 20 Jahren in Schwerin tätig ist, trat als Komponist mit Liedern, Männerchören und Klaviersachen hervor.

Todesfälle:

† In Zwickau verstarb am 10. Februar plötzlich, kurz vor seinem für 1. Mai beabsichtigten Rücktritte von seinen Ämtern, im Alter von 68 Jahren Prof. R. Vollhardt, nach 40jähriger erfolgreichster Tätigkeit als Kirchenmusikdirektor an der Stadthauptkirche. Er wurde 1886 als 28jähriger als Nachfolger von Prof. Dr. Klitzsch gewählt, der den Lesern unseres Blattes in der Mitte des vorigen Jahrhunderts als kenntnisreicher und sicherer Beurteiler von neuen Kompositionen wohl bekannt war. Vollhardt gelang es sehr bald, sich hier eine hochangesehene Stellung zu schaffen und seine vielen großen Aufführungen waren mit Recht in weiten Kreisen des Vogtlandes und Erzgebirges beachtet. Auch führte er die Volkskirchenkonzerte ein, um weiten Kreisen gute Musik zu bieten. Um die Pflege der Musik Robert Schumanns hat er sich stets ganz besondere Verdienste erworben und bei den Schumannfesten war er stets hervorragend als Dirigent und Organisator beteiligt. Das Schumannmuseum besaß in ihm einen starken Förderer und bei der Gründung der Schumanngesellschaft war er beteiligt. Im Vorstande derselben bekleidete er das Amt des 2. Vorsitzenden.

Als Komponist trat er weniger hervor, doch sind besonders seine Chorkompositionen noch sehr geschätzt. Als Musikforscher betätigte er sich durch Herausgabe der beiden Nachschlagewerke „Die Musikschätze der Zwickauer Ratsschulbibliothek“ und „Handbuch der Kantoren in den Städten Sachsens“, ein zunächst noch durch seine vielen bibliographischen Nachrichten unersetzliches Werk. Sein Tod wird nicht nur hier in Zwickau und Umgegend, sondern auch in weiten Musikkreisen Teilnahme erwecken. Er war auch ein liebenswürdiger, bescheidener und besonders stets hilfsbereiter Mensch und sehr geschätzter Lehrer.

† Der Violinist Walther Cavallery, Mitglied der Berliner Staatsopernkapelle und des Deman-Quartettes.

† Freiherr von Vignau, der Generalintendant a. D. des ehemal. Großherzogl. Theaters in Weimar.

† Domkapellmeister Siegfried Cichy, langjähriger Lehrer am akadem. Institut für Kirchenmusik an der Universität Breslau. Er hat zahlreiche kirchliche und weltliche Tonwerke geschrieben.

† Francesco Cilêa, der italien. Opernkomponist und Direktor des Conservatorio S. Pietro a Maiella in Neapel, im Alter von 60 Jahren.

† Prof. Josef Sulzer, der bekannte Wiener Violincello-Virtuose, mit 76 Jahren.

† Die Münchener Pianistin Hedwig Schöll. Seit Anfang dieses Winters war sie am Kölner Konservatorium tätig.

Berufungen und Ernennungen:

— Prof. Erich Ochs, der bereits seit einigen Jahren als Dirigent der Sinfoniekonzerte in Rosario und Cordoba tätig ist, zum Leiter der Singakademie in Buenos Aires.

— Hermann Suter zum Ehrenmitglied des Wiener Schubertbundes anläßl. der Wiener Aufführung seines Werkes „Le Laudi“.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

— In Magdeburg wird vom 5. Juni bis 1. August eine Deutsche Theater-Ausstellung stattfinden, die den Namen „Maske Magdeburg 1926“ trägt. Sie wird einen Überblick über die Entwicklung des deutschen Theaters und vor allem über seinen gegenwärtigen Stand sowohl in kultureller als auch in technischer Hinsicht geben. In der Industrie- und Gewerbeabteilung der Ausstellung ist eine Sondergruppe „Das Orchester“ vorgesehen, die den gesamten Bedarf und die Ausstattung eines Orchesters umfassen wird. Musikinstrumente aller Art, aber auch Notenpulte, Notenlampen, der Dirigentenstab und die Partitur werden auf der Deutschen Theater-Ausstellung vertreten sein.

— Je ein Konzert mit geistlicher und weltlicher Musik des Mittelalters unter Einführung und Leitung von Privatdozent Dr. Gustav Becking und Mitwirkung Erlanger Kräfte fand im Historischen Verein in Bamberg und dem Musik-Institut der Universität Tübingen statt. Auf dem Programm standen deutsche, französische, burgundisch-niederländische und englische a cappella-Werke aus dem 12.—15. Jahrhundert.

— Der ausgezeichnete ungarische Cellovirtuose Desider Kordy, ein Sohn unseres geschätzten Londoner Mitarbeiters Prof. Sam Kordy, brachte an einem Festkonzert des Sinfonie-Orchesters von Bournemouth sein im Jahre 1906 durch Hugo Becker in England uraufgeführtes Cellokonzert unter begeistertem Beifall zur Wiedergabe. Das Werk soll demnächst in einem Londoner Sinfoniekonzert durch den Komponisten-Virtuosen wiederholt werden.

— Im Musiksalon Bertrand Roth in Dresden fand unlängst eine erfolgreiche Matinée mit Werken von Friedr. E. Koch statt. Veranstalter waren Julius Dahlke, Stefan Frenkel und Hans Schrader. Kochs „Deutsche Rapsodie“ wird in einem städt. Sinfoniekonzert in Altona unter Prof. Woyrsch aufgeführt werden.

— Die 2. Orgelsonate von Lothar Penzlin kam in Breslau durch Gerhard Zeggert zur Erstaufführung. Penzlins 1. (Nordische) Orgelsonate spielte Rudolf Czach in Dahlem.

— Gals „Ouvertüre zu einem Puppenspiel“, Buttings Kammersinfonie op. 25 und Bullerians Klavier-Sextett op. 38 fanden in einem Kammersinfoniekonzert des städt. Orchesters Eisenach (Dirigent: Walter Armbrust) ihre z. T. sehr warm aufgenommene Erstaufführung.

— Heinrich Zöllners 3. Sinfonie (Alpensinfonie) hatte in einer Kölner Aufführung unter Abendroth starken Erfolg.

— In Frankfurt a. M. wurde unter künstlerischer Leitung der bekannten Pianistin Maria Proelß eine Kammermusikgemeinde ins Leben gerufen, die sich die Aufführung wenig bekannter alter und moderner Werke zum Ziel gesetzt hat. Nachdem bereits schon Konzerte mit alter und neuer Vokalmusik (Stuttgarter Madrigal-Vereinigung) Kammermusik-Klavierabende usw. stattgefunden haben, werden die kommenden Monate u. a. zwei Kammerorchester-Konzerte (unbekannte Werke von Bach, Haydn, Mozart, Caldara, Friedr. d. Großen usw.) unter Clemens Krauß und L. E. Hafgren bringen. Gelegentliche Vorträge sollen die Beziehungen zwischen Ausübenden und Hörerschaft enger und lebendiger gestalten.

— In Zittau wurde ein „Collegium musicum Zittaviense“ gegründet.

— In Genf plant man für Mai und Juni 1927 eine Internationale Musikausstellung.

— Eine vorzügliche Wiedergabe der Bachschen H-Moll Messe erlebte unlängst Jena durch seinen tatkräftigen Universitätsmusikdirektor Rud. Volkmann. Ausführende waren der Philharm. Chor

und Männergesangverein, unterstützt durch die Weimarische Staatskapelle, das Rosenthalquartett-Leipzig, Fr. Kleiner-Berlin (Orgel), Gg. Winkler-Jena (Cembalo) und Prof. Jul. Reitz (Violine). Bei der Aufführung wurden alte Bachtrompeten und Oboe d'amour verwendet.

— Der Bau einer zweiten tschechischen Staatsoper in Prag steht nunmehr endgültig fest.

— Mathilde Marchesi. Die 100. Wiederkehr ihres Geburtstages am 26. März weckt die Erinnerung an die berühmte Sängerin und Stimmbildnerin, die bekannteste Schülerin Manuel Garcias. Aus ihrer Schule sind zahlreiche bedeutende Sängerinnen und Sänger hervorgegangen und was sie als Pädagogin geleistet hat, kann nie vergessen werden. — 1886 veröffentlichte sie ihre große „Gesangsschule", die zu den besten der Welt gehört, sie gab u. a. auch 54 Hefte Vokalisen von unbestrittenem Wert heraus. — Für die Marchesi gab es nur eine Gesangsmethode: die des schönen Singens. Über diese Methode äußerte sie sich in ihren Lebenserinnerungen u. a. folgendermaßen: „Es gibt nur eine gute Gesangsschule, die, in der das Sangesinstrument vollkommen ausgebildet und dem Schüler die richtige Deklamation, der gute Stil, die Aussprache und der Gefühlsausdruck beigebracht werden. Um den bel canto und das Rezitativ zu lernen, möchte ich vor allem das Studium der alten Italiener anraten, gleichviel welcher Oper sich der Schüler zuwendet. Wenn er zu singen, schön zu singen versteht, so kann er sich leicht in die spezielle Vortragsweise der verschiedenen National-Kompositionen finden, vorausgesetzt, daß er der Landessprache völlig mächtig ist" usw. E. E. Reimerdes.

Aus Augsburg ist die Umwandlung der städt. Musikschule in ein Konservatorium zu melden. Veranlassung zu dieser Neuregelung boten die rasche äußere Entwicklung des Institutes unter seinem Leiter Prof. H. K. Schmid und eine von der Regierung geforderte Neufassung der Lehrordnung. Ihr zufolge wird nun die Reifeprüfung für den künstlerischen Beruf eingeführt. Sie soll unter den gleichen Bedingungen wie an der Akademie der Tonkunst in München unter dem Vorsitz eines staatlichen Kommissars abgehalten werden.

Die Anstalt zählt heute 762 Schüler und darunter 143 Vollstudierende. Gegliedert ist das Konservatorium in eine Vorschule, eine höhere Abteilung und eine Volksmusikabteilung für Streicher und Bläser. Insgesamt werden folgende Fächer gelehrt: Klavier, Orgel, Orchesterinstrumente, Sologesang, Chorgesang, Kammermusik, Komposition, Theorie, Musikgeschichte, Partiturlesen, Dirigieren für Chor und Orchester und Vorbereitung für das musikalische Lehramt. Ludwig Unterholzner.

Das nächste Heft erscheint am 14. April

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik“ von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

93. JAHRG. LEIPZIG / APRIL 1926 HEFT 4

Eine Kundgebung der Neuen Musik

25 Jahre Neue Musik. Jahrbuch 1925 der Universal-Edition

Von Dr. Alfred Heuß

Eine Kundgebung der Neuen Musik hat man es sicher zu nennen, das zum erstenmal erscheinende Jahrbuch der Universal-Edition unter dem Titel: 25 Jahre Neue Musik 1926. Es ist nach außen hin ein Jubiläumsbuch, das dieser seit 25 Jahren bestehende, zu außergewöhnlicher Bedeutung gelangende Verlag mit gutem Gewissen im Hinblick auf die von ihm geleistete Arbeit herausgeben durfte, nach innen aber eine Kundgebung großen Maßstabes über Stand und Ziele der Neuen Musik, die in der Universal-Edition ihre verlegerische Hauptstütze hat. Gerade von 25 mehr oder weniger bekannten Musikern und Musikschriftstellern ließen sich auch die beiden Herausgeber (der eine von ihnen P. Stefan, der Leiter des „Anbruchs“) Aufsätze über verschiedenste Fragen der heutigen Musik reichen, zur Hauptsache natürlich von Musikern, die sich der Neuen Musik in dieser oder jener Art verschrieben haben. Und da man heute beim besten Willen keine Veranlassung mehr hat, sich fortwährend mit der Neuen Musik zu beschäftigen, so mag denn doch bei Erscheinen dieses Jahrbuchs die Gelegenheit ergriffen werden, dies wieder einmal zu tun, und zwar eben auf Grund der heutigen Verhältnisse. Das Kriegsbeil braucht man schon lange nicht mehr zu schärfen, sind sich doch auch — was schon jetzt bemerkt werden mag — die Männer der Neuen Musik darüber klar geworden, daß es so, wie sie es sich nebst Vielen, nur Allzuvielen vor einigen Jahren gedacht haben, nicht geht und bereits Wandlungen eingetreten sind, die auf andere Grundlagen schließen lassen, als sie noch in der „Blütezeit“ der neuen Bewegung als maßgebend angesehen worden sind.

Auch die Leitung des Verlags hat sich, in einem kurzen Geleitwort, beteiligt. Sie betont, ihre Sache auf die Jugend gestellt zu haben. „Von ihr lassen wir uns führen und irren mit ihr auch ohne Bedenken auf ungegangene dornige Pfade. Wir fühlen, sie findet immer den rechten Weg vorwärts.“ Weil dieser Wahlspruch heute beinahe Trumpf geworden ist und mit ihm auf verschiedensten Gebieten gearbeitet wird, möchten wir ihn in seinem Verhältnis zur Tonkunst doch einmal ein wenig beleuchten. Es gab in Zeiten einer gesunden Entwicklung der Musik keine Kunst, die männlicher gewesen wäre als die Tonkunst. Eigentlich gibt es hier nur einen Vergleich, den mit der Philosophie. So wenig es selbst heute denkbar ist und geradezu humoristisch anmuten würde, daß junge

Leute die Führung in der Philosophie übernehmen, so wenig ist dies früher auf dem Gebiet der Musik der Fall gewesen. Vielmehr lagen die Verhältnisse so, daß die Jungen, und sie mochten so genial veranlagt sein wie sie wollten, sich zunächst die bisherige Sprache der „künstlichsten“ aller Künste zu eigen zu machen suchten und dann vielleicht im Verlaufe eines arbeitsreichen Lebens und ohne daß sie es — in den meisten Fällen wenigstens — besonders darauf abgesehen hatten, zu neuen Ausblicken gelangten. Auch die Begründer einer wirklichen Nuove Musiche am Ende des 16. Jahrhunderts waren reife Männer, und wie es mit den Reformatoren Gluck und Wagner steht, ist bekannt genug; gerade Wagner ist es auch noch, der die späte Entwicklung des Musikers gegenüber dem Dichter mit Schärfe beleuchtet. Unsere großen Sinfoniker Haydn, Beethoven, Brahms und Bruckner mußten alle erst die Höhe ihres Mannestums erreicht haben, bevor sie überhaupt an ihr sinfonisches Lebenswerk gelangten; auch das „Wunderkind“ Mozart macht eigentlich gar keine Ausnahme von diesem Entwicklungsgesetz des Musikers. Was heute nicht deutlich genug gesagt werden kann, ist eben, daß die Tonkunst eine durchaus männliche Kunst ist, Männer zu ihrer organischen Weiterentwicklung verlangt und keine Jünglinge, die naturgemäß und gerade dann, wenn sie echte Jünglinge sind, noch in einer Art weiblichen Empfängnisstadiums begriffen sind. Ein teilweises Abweichen von diesem Entwicklungsgesetz zeigt — auch in der Philosophie — die Romantik, deren bedeutende Musiker vielfach als Jünglinge ihr Originellstes leisten, und zwar teilweise durch ihren Anschluß an die Poesie. Ein jünglingshaftes Moment gehört denn auch zum Wesen der Romantik, und heute, nach jahrzehntelanger ausgesprochener Propagierung der Jugend — z. B. durch die Tonkünstlerfeste des noch so halb romantisch gezeugten deutschen Musikvereins — sind wir in allmählich wachsendem Grade bei einer knabenhaft anmutenden Tonkunst angelangt. Die Entwicklung und mit ihr die Zukunft der Tonkunst in die Hände der Jugend zu legen, mutet deshalb auch unverhüllt romantisch an, wie sich ja immer wieder zeigt, daß die Neue Musik die Romantik wohl über Bord geworfen, aber nicht im geringsten geistig überwunden hat. Wenn erst wieder Männer, die echte Jünglinge gewesen sind, das Ruder in die Hand nehmen, dann, ja dann wird es mit der Tonkunst auch wieder aufwärts gehen, und zwar ganz unauffällig, weil alle stetige Entwicklung sich gar nicht aufdrängt.

Beschäftigen wir uns aber mit einigen Aufsätzen des Jahrbuchs, soweit sie für unsere Zwecke von Wichtigkeit sind. Da ist gleich der erste, von Schönberg selbst herrührend, der unter dem Titel: Gesinnung oder Erkenntnis? vor allem von der Tonalität handelt und damit eine Hauptfrage der Neuen Musik aufwirft. Der Aufsatz ist mit äußerster Sorgfalt stilisiert, wie man ja bei Schönberg immer das Gefühl hat, er gebe in seiner Art in jedem Einzelfall das Letzte. Daß er sich mit seiner Auffassung der Tonalität in eine Sackgasse verlaufen hat, erkennt man aber gerade bei einer so konsequenten Darstellung, und zwar klarer denn je. Für Schönberg ist die Tonalität tatsächlich nichts irgendwie Zwingendes, sondern für den früheren Musiker lediglich eines der Mittel gewesen, um sich leichter verständlich zu machen. Hinter Schönbergs Darlegungen lauert die Auffassung, daß die früheren Musiker es sich eigentlich furchtbar leicht gemacht haben, als sie sich dieses so überaus bequemen Mittels bedienten. Und so gibt es weder einen „physikalischen noch ästhetischen Grund, der einen Musiker zwingen könnte, sich zur Darstellung seines Gedankens der Tonalität zu bedienen, weshalb bloß die Frage sein kann, ob es möglich ist, formale Einheit und Geschlossenheit zu erzielen, ohne sich der Tonalität zu bedienen“. Eigentlich liegt diese, so hat man noch weiter zu folgern, gar nicht im eigentlichen Wesen der Musik, und derjenige Musiker, der ihrer gar nicht bedarf, sondern — und

hier kommt die zweite Überlegung Schönbergs — sich lediglich den Gesetzen unseres Denkens unterwirft, ist weit höher zu stellen als eben der mit diesem bequemen Verständigungsmittel arbeitende. Der unheilvolle Dualismus in Schönbergs Denken wird hier offenkundig. Er bringt Tonalität und musikalisches Denken in unmittelbaren Gegensatz (S. 23) und dies in einer so grundsätzlichen Art, daß kaum ein Zweifel darüber übrig bleibt, Schönberg sehe die Tonalität nicht nur als ein musikalisches Mittel zweiten und dritten Grades an, sondern geradezu als ein, im strengen Sinn genommen, außermusikalisches. Damit ist ein Zwiespalt in etwas Zusammengehöriges getragen, der nur für Schönberg und seinen engsten Kreis existiert. Denn daß gerade die Tonalität das eminenteste Ergebnis europäisch-abendländischen musikalischen Denkens und musikaschen Fühlens ist, die uns Brücken schlagen läßt zu früheren Musikkulturen, die mit ganz anderen musikalischen Mitteln arbeiten, das liegt völlig außerhalb des Gedankenkreises des heutigen Schönberg. Für ihn ist ganz konsequent das den natürlichen Verhältnissen Entgegengesetzte das Normale. In aller Klarheit zeigt sich dies auch bei Behandlung der Konsonanz und Dissonanz. Schönberg, konsequent bis zum Letzten, mußte, wie er selbst ausführt, die Konsonanz vollständig verbannen, weil ja der — tonale — Dreiklang — das muß er heute doch wieder zugeben — Konsequenzen nach sich zieht, und zwar tonale. Will also ein Komponist auf ganz ehrliche Weise atonal schreiben, so kann er keine Dreiklänge, keine Konsonanzen brauchen, denn man wird „nicht verlangen können, daß ich alles Vorhergehende umstoße, weil ein unversehens passierter Dreiklang in seine Rechte eingesetzt werden soll". Und beinahe naiv fährt er fort: „Da irre ich mich lieber gleich gar nicht; soweit ich das vermeiden kann." Ist das nicht reizend? Die ganz verflixten Töne haben die „Tendenz", Grundtöne, jeder Dreiklang Grunddreiklang zu werden. (Im unbewachten Augenblick muß Schönberg immer wieder die Natur, die er bestreitet, in ihre Rechte einsetzen.) Also: „Wollte ich aus dem Auftreten eines Dreiklanges auch nur diese eine Konsequenz ziehen, so könnte der Gedanke unversehentlich (also trotz des alleinseligmachenden musikalischen Denkens! D. V.) auf ein falsches Geleise geschoben werden." Ziehen wir hier rasch selbst die letzte Konsequenz, um das denkbar Absurde dieser ganzen Ansichten greifbar zu machen: Nach Schönberg ist die Konsonanz, der Dreiklang, also das auch nach akustischen Gesetzen Natürlichste, eine Irrung, die deshalb konsequenterweise streng vermieden, wie die Pest gefürchtet werden muß. Welch arme, zermürbte, fried- und freudenlose, enge, geknechtete, martervolle Welt ist es doch, diese von keinen Sonnenstrahlen erleuchtete Tonhölle von Schönberg! Lasciate ogni speranza etc., heißt es da. Ein süßer Trost winkt uns aber noch:

„Ich halte es aber trotz meinem heutigen Standpunkt nicht für ausgeschlossen, auch die konsonanten Akkorde mit zu verwenden: sobald man eine technische Möglichkeit gefunden hat, ihre formalen Ansprüche entweder zu erfüllen oder zu paralysieren."

Nochmals, die ganz verflixten Dreiklänge! Wer hätte gedacht, daß gerade sie einmal den Musikern das Leben so bitter und sauer zugleich machen werden! Es herrscht eben umgekehrte Welt. Einst wurden Komponisten einer frei gebrachten None wegen beinahe geköpft, heute ist der aber ein schlechter Kerl, der sich untersteht, einen Dreiklang passieren zu lassen. Und so war sich denn Schönberg „von allem Anfang klar darüber, daß für den Entfall der tonalen Gliederungsbehelfe (da haben wir es deutlich: Tonalität ist ein Behelf, ein Ersatzmittel, etwas Minderwertiges! D. V.) ein Ersatz gefunden werden müsse, der ermöglicht, wieder größere Formen zu bauen". Schönberg ist mit Herstellung dieses „Ersatzes" noch nicht ganz fertig, aber er steht vor der Lösung, und wir

werden dann erfahren, wodurch ein einzelner Künstler die jahrtausendlange, in den Händen verschiedenster Völker und unzählbarer musikalischer Genies und Talente liegende Entwicklung „ersetzt“. Ist's nicht Wahnsinn, hat's doch Methode. Abschließend wollen wir lediglich bemerken, daß die Atonalität sich uns als die letzte, allerdings verzweifelte Konsequenz der Tonalität darstellt und sich in dieser oder jener Art dem Bestehenden einmal eingliedern kann, wie sie dauernde Existenzmöglichkeit auch nur in Verbindung mit einer sogar sehr ausgeprägten Tonalität hat. Ihr aber ein in sich geschlossenes Eigendasein mit nur in ihr liegenden Gesetzen vindizieren zu wollen, widerlegt sich aus sich heraus, abgesehen davon, daß schon jetzt die Entwicklung ganz andere Wege geht, als sie Schönberg weist. Auf die Länge läßt sich nun einmal, auch in unseren Zeiten nicht, die Natur nicht vergewaltigen.

Gehen wir nun etwas weiter. Hans Mersmanns Aufsatz: Die Musik des 20. Jahrhunderts gibt ein Beispiel moderner Geschichtsschreibung im Dienste Neuer Musik. Man traut seinen Augen nicht, sondern glaubt einen Roman vor sich zu haben, so man liest, die erste allgemeine Reaktion gegen die bestehende Musik — das war so 1920—23 — habe in einer Entfesselung von Urkräften bestanden.

„Musik, vorher zu höchstem Willensausdruck konzentriert, zu Pointen überspitzt (auch diese Charakteristik trifft den Sachverhalt keineswegs), strömte nun dahin mit der Kraft entfesselter Elemente. Form und Gestaltung traten zurück. Urrhythmus, Ballung des Klanges, ungehemmter Strom des Melodischen waren die Legitimationen des Künstlers.“

Wie, diese linearen Musikjünglinge, die um diese Zeit vor allem mit intellektuell verkrampften, ekstatisch sein wollenden oder grotesken Kammermusikwerken ans Licht traten, sind Urmusiker gewesen! Hindemith, der den Anschluß zum Rhythmus Strawinskys und des modernen Tanzes früher fand als die anderen, steht zunächst, auch seines ungleich frischeren Musikertums wegen, in Deutschland allein da, wie schließlich in gewisser Beziehung auch heute noch. Aber daß die Reaktion gegen die frühere Musik eine Folge elementarer Kräfte gewesen wäre — wo haben wir denn überhaupt solche in der gesamten jetzigen Kultur! — heißt die Tatsachen beinahe auf den Kopf stellen. Wenn zwar etwa Komponisten wie Irrsinnige auf das Klavier geschlagen, tatsächlich die Fäuste und auch andere Teile ihres Körpers verwendet und auf diese Weise allerdings den Klang „geballt“ haben, so hat dies mit „Klangorgien und den Triumphen rhythmischer Urkräfte“ wirklich nichts zu tun, sondern ist im Gegenteil das Zeichen fast gänzlichen Mangels an elementarem Vermögen. Allerdings habe der „bis zur Brutalität gesteigerten Bejahung des Lebens die Kraft schöpferischer Gestaltung gefehlt“, während es einige Zeilen weiter unten heißt, sie habe „über eine innere Leere nicht mehr hinwegtäuschen können, welche das Menschliche dieser Musik in Frage stellte“. Ich denke, wer das Leben sogar bis zur Brutalität zu bejahen vermag, für den gibt es eine innere Leere nicht, er strotzt ja förmlich von „Menschlichem“ und gerade dieses wird gleich darauf wieder in Frage gestellt! Woher soll denn auch auf einmal diese strotzende Lebenskraft kommen? Stand nicht an der Pforte der Neuen Musik ein Über-Intellektualismus, an dem diese auch gestorben wäre, wenn das Leben nicht immer neue Wege fände? Indessen genug dieser unmöglichen Geschichtsschreibung, die aber immerhin dort wieder in den Weg von Tatsachen einmündet, als es heißt, die neueste Entwicklung suche „Bindungen zwischen Altem und Neuem“, ja sogar, die „Formensprache des vergangenen Jahrhunderts, von dem sich die gegenwärtige mit leidenschaftlicher Heftigkeit abstieß, werde wieder fruchtbar gemacht“. Was wir übrigens, dem Prinzip nach, noch gern vermieden sähen. Es heißt denn auch weiter:

„Nicht nur niederländische Polyphonie, sondern auch der Suitengeist des 18. Jahrhunderts ist lebendig. Tonale und atonale, gestaltende und destruktive Kräfte verschmelzen; aus ihren Bindungen erwachsen neue, ungeahnte Perspektiven. Strawinsky und Hindemith schreiben heute eine Polyphonie von stärkster konstruktiver Gebundenheit."

Wir wollen diese Sätze weiter nicht kritisieren. Welch eine Zeit, die innerhalb weniger Jahre von schärfster Destruktion zu stärkster Gebundenheit gelangen kann! Die reine Filmentwicklung! Immerhin, so viel scheint auch Mersmann bewußt zu sein, daß die Arbeit nun erst zu beginnen hat, vielleicht auch, daß die Neue Musik, wie sie zunächst in Erscheinung trat, erledigt ist und das Wertvolle, was ihr vielleicht einmal das Gepräge geben wird, andern Zeiten entstammt als den Geburtszeiten eben dieser Musik.

Wenn Mersmann auch einmal vom Ethos der jüngeren Generation spricht, so dürfte ihn vielleicht die Lektüre von Kreneks Karlsruher Vortrag: Musik in der Gegenwart eines anderen belehren. Was der junge Mann sagt, ist zwar vielfach sehr unreif und in seiner Abhängigkeit von Bekkers soziologischer Geschichtseinstellung höchst anfechtbar, aber er geht mit sogar absichtlicher Nüchternheit vor und entwirft z. B. vom modernen Komponisten ein Bild, das mit dem von Mersmann blutwenig zu tun hat. Da hört man nichts von „Klangorgien und Triumphen rhythmischer Urkräfte", sondern das Komponieren ist da zu einem „Spiel geworden, das für jene interessant ist, die die Spielregeln kennen. Sie hat weder Fähigkeit noch Tendenz, sich an eine unvoreingenommene Gemeinschaft zu wenden." Mersmann hingegen versteigt sich zu der Ansicht, daß die Musik wieder zum erstenmal international wurde, in allen Völkern die Kraft der Volksmusik für kurze Zeit mit der atonalen Weltsprache verschmolz. Da kennt sich der Musiker Krenek denn doch ganz anders aus und er macht zudem seine Mitteilungen mit fast zynischer Offenheit. Seine „Spielregelmusik" wird in „konsequenter Entwicklung zur Selbstbefriedigung (aber, aber!) eines Mannes, der in seiner Kammer sitzt und Gesetze erfindet (so stehts wörtlich, und besonders Schönberg „erfindet" bekanntlich immer neue „Gesetze"), nach welchen er hernach Figuren legt". Und weiter, denn so etwas muß man wörtlich lesen können:

„Bei der Übertragung dieser Figuren durch Musikinstrumente in hörbare Substanz geht nichts von dieser Gesetzmäßigkeit auf den Hörer über, wenn er nicht aufs genaueste vorbereitet ist. Im Grunde erübrigt sich das Hören überhaupt, und am ehesten wirkt das Künstlerische dieser Arbeiten auf jenen, der sie nach vorheriger Kenntnisnahme der jeweiligen Regeln gewissenhaft durchliest. Er ist fähig, sich an der kunstfertigen (!) Gesetzerfüllung zu erfreuen, ein Gefühl, welches nicht zu unterschätzen ist. Ich möchte es am liebsten als intellektuellen Rausch bezeichnen."

Der überaus treffende Ausdruck: intellektueller Rausch ist zwar nicht original, aber das nimmt ihm nichts von seiner Richtigkeit in Anwendung auf die vor etwa drei Jahren gang und gäbe moderne Musik besonders in Deutschland, wobei wir selbst darauf hinweisen wollen, daß sie damit noch keineswegs vollständig charakterisiert ist. Irgendwie neu ist uns diese Auffassung auch keineswegs; wer unsere vor $2^1/_2$ Jahren geschriebenen „Auseinandersetzungen über das Wesen der neuen Musik" (besonders Novemberheft 1923) nachliest, findet der Sache nach bereits alles gesagt und auch soweit begründet. Neu ist nur, daß ein hervorstechender Komponist der neuen Richtung, nachdem sein Rausch einer Ernüchterung gewichen ist, uns nachträglich recht gibt. Und das ist der Sache wegen, die hoffentlich uns allen am Herzen liegt, erfreulich. So sonderlich am Herzen liegt allerdings Krenek die Kunst kaum; das bringt sein ganzer Aufsatz deutlich genug zum Ausdruck, am Schlusse wird uns aber noch im besonderen versichert, daß

„die Kunst gar nichts so Wichtiges vorstellt, wie wir immer gerne glauben möchten. Wer die Kunst an den Anfang seines Glaubensbekenntnisses stellt, wird nach meiner bescheidenen Er-

fahrung zu nichts gelangen. Vivere necesse est, artem facere non, will ich sagen. Wir wollen leben und dem Leben in die Augen sehen und mit heißem Herzen „ja“ dazu sagen, und dann werden wir sie plötzlich haben und nicht wissen wie. Nie darf sie die Gestaltung unserer Mängel an dem und jenem sein, immer soll sie aus dem Überfluß des Lebens strömen, dann wird sie richtig und jenseits aller Überlegungen sein.

Wir wollen uns hier nicht an das Anfechtbare, sondern das Positive der Auffassung halten, daran daß gegenüber einer vielfach so verlogenen Kunstbegeisterung eine Ernüchterung ganz wohl am Platze ist, wenn dadurch die allgemein menschlische Grundlage eine Verstärkung erfährt. Es kommt auch in der Zukunft sehr darauf an, von einer verstiegenen, einseitigen Kunstbegeisterung, wie sie durch die Romantik in Schwung kam, möglichst gründlich abzurücken und statt dessen Leben und Kunst wieder einigermaßen miteinander in unmittelbare Beziehungen zu setzen. Bis dahin hat nach dieser Seite hin die offizielle Neue Musik gerade in Deutschland noch so gut wie keine Ergebnisse aufzuweisen, im Gegenteil mußte sie als abstrakte Gehirn-Musik, in welcher Art sie auch von Krenek eingeschätzt wird, den Riß nur größer machen. Eingesehen haben den Zwiespalt schon lange die musikalischen Jugendorganisationen, und haben sie ihre Kinderkrankheiten wirklich einmal überstanden, so bleiben dann vielleicht auch die Früchte nicht aus. Denn daß uns von Komponisten wie Krenek das Heil kommen wird, kann vorläufig nur verneint werden; wäre auch Krenek ein einigermaßen tiefer Mensch, so würde er nur allzu gut wissen, daß seine Kunst dem Leben wirklich nicht in die „Augen gesehen“ hat. Aber wir wollen immerhin dafür dankbar sein, daß wenigstens einmal theoretisch die Forderung vertreten wird, das Leben dürfe in der Kunst nicht zu kurz kommen.

Von den übrigen Aufsätzen interessieren für unsere Zwecke nicht mehr viele. In Erwin Steins lesenswertem Artikel: Mahler, Reger, Strauß und Schönberg stößt man auf Schönbergsche Zwiespältigkeiten. Harmonik und Kontrapunktik (S. 73) klaffen auseinander, auch Bach wird in diesem Sinn gedeutet. Wozu es geführt hat, wenn die Stimmen ihr Eigenleben führen, d. h. sich um keine Tonalität kümmern, haben wir schauernd erlebt, die Auffassung gehört auch bereits einigermaßen der Vergangenheit an, so sehr wir damit einverstanden zu sein haben, daß die einseitige Macht der Harmonik gebrochen worden ist. In einem längeren Aufsatz setzt sich Adolf Weißmann mit dem Problem: Rasse und Nation in der Musik auseinander, bringt manches scharf Geschaute, ohne aber zu einem befriedigenden Resultat gelangen zu können. Mit dem Namen „Rasse“ läßt sich überhaupt kaum befriedigend arbeiten, wird statt dessen „Volkstum“ gesetzt, so wird das Problem ohne weiteres deutlicher. Wenn Weißmann die Absicht vertritt, es entspreche durchaus dem deutschen Charakter, daß die Reaktion gegen Wagner zunächst zu extremen Äußerungen führe, so stimmt das gerade mit dem eigentlichen deutschen Volkscharakter nicht überein. Dieser schüttet nicht das Kind mit dem Bade aus, sondern überwindet in zäher Arbeit frühere, ihm aber immer noch im Blute liegende Stilperioden. Mit unserer durch Schönberg eingeleiteten „Wagnerüberwindung“ haben wir uns vor den Franzosen zu schämen, denen es glückte, mit Hilfe des Impressionismus von Wagner freizukommen und die deshalb heute — traurig genug für uns — Wagner gegenüber eine viel freiere Stellung einnehmen, als es den ganzen modernen deutschen Musikern möglich ist. Das verdanken wir nun eben dem ganz undeutschen Vorgehen Schönbergs. Dabei ist Wagner trotz allem keineswegs „überwunden“. Verschiedene Aufsätze enthalten Bekenntnisse zur Oper. Während E. Wellesz den seinigen auf Gluck stellt, Mozart überhaupt nicht erwähnt, operiert K. Weill fast nur mit dem Salzburger Meister, wir wollen weiter nicht untersuchen, in welch bequemer Art. Die

Oper ist ja überhaupt für die Neue Musik eine recht brenzliche Sache, und nach all dem Unsinn, der seit Jahren, besonders seit Bies Buch, über diese Gattung geschrieben worden ist, braucht das nicht allzusehr zu verwundern. Überall zeigt sich aber, daß man nach Vorbildern greifen möchte, nur aber noch nicht recht weiß, wie es eigentlich anfangen.

Eine Reihe Aufsätze haben mit Neuer Musik nichts zu tun, die übrigen sind etwa herzlich unbedeutend (so von Kaminski, Hauer und Malipiero). Von W. Braunfels ist die von ihm anläßlich der Eröffnung der Kölner Hochschule für Musik gehaltene Rede: Von den Aufgaben der Schule in dem Buch zu finden, die sich, bei aller Annäherung der Anschauungen von seiten der Neuen Musik an normale Verhältnisse, mit ihrer geistig fundierten Einschätzung der Tradition dennoch in dieser Umgebung noch etwas eigentümlich ausnimmt. Auch über Musikwissenschaft (Felber), über Musikalische Volksbildung (A. Pisk), neue Kirchenmusik (Moissl), die Operette (R. St. Hoffmann) finden sich teils recht um- und unverfängliche Aufsätze, die schließlich in jeder Musikzeitschrift stehen könnten, für unsere Zwecke also nicht weiter in Betracht kommen. Das ist noch der Fall bei Alban Bergs Antwort auf die Frage, „einen Ausblick auf die kommenden 25 Jahre" zu geben. Nächst Krenek, der einmal eine unartige Bemerkung über Brahms (Stilkopie) macht, ist Berg der einzige, der seinen Witz an der Musik vor 25 Jahren zu üben sucht, aber ebenso schwächlich wie ohne Humor. Der arme Herr Berg! Wo stände er nur, wenn ihn nicht damals schon „die ersten Takte einer Mahler-Sinfonie aus jener Welt der Draese- und Reineckes ein für allemal entführt hätten; wenn unsereins — wie wirft sich der Wozzek-Mann hier in die Brust — nicht immer wieder aus jener dumpfigen Atmosphäre in eine Luft von anderen Planeten gehoben werden würde". Die witzig sein sollende, höhnende Zusammenkopplung von Draeseke und Reinecke zeigt nicht nur sehr viel „Ungeniertheit", sondern zugleich, daß Berg weder den einen noch den anderen der beiden Komponisten kennt, sowie aber, daß er sich außerhalb deutschen Wesens stellt. Atme und fabriziere, Berg, also nur Luft „von anderen Planeten". Auch ein Aufsatz von Louis Gruenberg (vor seiner Übersiedlung nach Amerika Grünberg) über das Thema: Vom Jazz und anderen Dingen ist erwähnenswert, einesteils, weil der Verfasser als Spezialist einiges Neue von Wichtigkeit zu sagen weiß (so, daß er den Jazz in seiner heutigen Form für keine Negermusik halte und daß es auf diesem Gebiet Tänze gebe, in denen ein tiefer Schmerz, eine verhaltene Würde klinge), wie er aber zugleich sein völliges Unverständnis der Frage gegenüber erweist, was Volkstum in der Musik heißt. Ohne jede gedankliche Hemmung kann er den Satz schreiben: „Bach ist nicht ein Großer, weil er ein Deutscher, sondern weil er eben — Bach ist." Im allergröbsten ist die Ansicht richtig und eigentlich selbstverständlich und doch, wie unmöglich ist für uns alle diese Auffassung. Da stehen sich Weltanschauungen scharf gegenüber.

Nun sei es aber genug. Die Betrachtung dieses Jahrbuchs dürfte jedem gezeigt haben, daß sich die Verhältnisse in der „Neuen Musik" schon zusehends geändert haben und eine „neue Lage" in der Musik der Gegenwart einigermaßen zur Tatsache geworden ist. Auch dort, wo sich unüberbrückbare Gegensätze zeigen, wie bei Schönberg, hat man das sichere Gefühl, die Neue Musik werde — was ja bei Schönberg selbst durchklingt — diese ihre exponierte Stellung über kürzer oder länger aufgeben müssen, was eigentlich die Praxis bereits mit ziemlicher Deutlichkeit zeigt. Das wichtigste ist aber, daß „Bindungen" allenthalben wieder gesucht und erstrebt werden, eine traditionslos sein wollende Musik bereits der Vergangenheit angehört. Und so wollen wir vor allem eines hoffen: daß auch die Kräfte nicht fehlen, die originale und möglichst starke „Bindungen" zu vollziehen imstande sind.

Neue Erkenntnisse im Geiste der Musik mit besonderer Berücksichtigung der Violintechnik

Von Klara Vögele, Violinpädagogin in Stuttgart

„Wir erhoffen eine Wiedergeburt der Nation aus dem Geiste der Musik". Dieses Wort mag uns ein aufrüttelnder Mahnruf sein, unsre heutigen musikalischen Leistungen auf ihren kulturellen Wert hin zu untersuchen. Dabei wird jeder nach musikalischer Erfüllung strebende Musiker in seinem Teile zu der Erkenntnis kommen, daß ein Konzertwinter wohl an Enttäuschungen reich, aber arm ist an Stunden echten Erlebens. An mechanisch-physikalischer Arbeit, an technischer Kunstfertigkeit allerdings fehlt es gewiß nicht. Fragen wir einen unserer jungen Musiker nach dem Wesen der Technik, so bekommen wir etwa die folgende Antwort zu hören: „Technik ist eine Gewandtheit, welche mit fleißigem Arbeiten und einem gut ausgesuchten Notenmaterial mehr und mehr erreichbar wird." Eine solch genügsame Vorstellung von der Technik führt aber nicht zum wahren Geiste der Musik. Die letzten Jahrzehnte mit ihrer vorwiegend materialistischen Einstellung sind unsrer Kunst keineswegs förderlich gewesen. Vielmehr ist man falsche Wege gegangen, auf denen die Musik wohl viel mechanische Arbeit geleistet, aber wenig ideelle Werte geschaffen hat. Gewiß darf beim Vokal- wie Instrumentalmusiker das handwerkliche Können, wie z. B. flottes Notenlesen und gutes Takthalten, nicht vernachlässigt werden, aber diese äußerlichen Selbstverständlichkeiten sind letzten Endes von dem Geiste der Musik noch weit entfernt. Was versteht man denn unter dem Geiste der Musik? Es ist derselbe Geist, der den sittlich und seelisch hochstehenden Menschen erfüllt, der unsrem tiefsten Sein entströmt: er ist das Urmenschliche und Urmusikalische. Denn menschliches Wesen und Musik haben dieselben Grundwurzeln, Ton und Rhythmus, oder auch Seele und tätiges Leben genannt.

Ton und Rhythmus, bei dem Vorherrschen technischer Ziele vielfach verkannt, müssen wieder neu als kategorischer Imperativ vor unsrem Geiste erstehen. Es wird wohl keinem fremd sein, daß wir durch den Klangton seelisches Empfinden zum Ausdruck bringen wollen, zugleich der Grund, warum sich auch die sogenannte Tontechnik beim Menschen nur von innen nach außen entwickeln kann oder doch sollte. Außerdem muß man sich darüber klar werden, daß jede Art von Geläufigkeit und Formgestaltung sich nur als die Frucht eines richtig erlebten Rhythmus darbietet. Sie sind darum ursprünglich eine seelische Angelegenheit und dürfen nicht nur mechanische Bewegungsarbeit bleiben. Die Jugend, bei der das seelische Erleben oberflächlicher gelagert ist und darum leichter zutage tritt, steht deshalb den beiden musikalischen Grundelementen Ton und Rhythmus viel näher als der kulturell differenziertere Erwachsene. Für die seelisch geadelte Musik, der ich das Wort rede, ist darum gerade die Jugend besonders zugänglich, und wir müssen es als unsre höchste Aufgabe auffassen, der deutschen Jugend als Wertvollstes zu geben das zielsichere Hinführen zur volkstümlichsten aller Künste, zu unsrer Kunst. In diesem Sinne an der Gesundung der deutschen Nation mitzuarbeiten, muß unser erstes berufliches und ethisches Ziel werden.

Was ich nun dem Ton und dem Rhythmus im allgemeinen und dem Violinton in seinen praktischen Auswertungen im besonderen abzulauschen vermochte, wird den Gegenstand einer eingehenden Veröffentlichung bilden. Hier möchte ich darüber nur das Wesentlichste in kurzen Zügen berichten. Es handelt sich nicht darum, eine neue technische Methode zu lehren, denn deren haben wir wahrhaftig schon genug. Vielmehr bin ich der

Ansicht, daß wir bei dem Suchen nach neuen Wegen in der Musiktechnik Ursache und Wirkung verwechselt haben. Wie ich schon eingangs erwähnte, kann sich der Ton als Ausdruck seelischen Erlebens nur von der Seele aus entwickeln, und der Seele des Geigenden den Weg zur Tonbildung zu zeigen, muß die Leitlinie für jeden Musikpädagogen werden. Was die wahren Künstler aus genialer Intuition heraus schaffen, wollen wir nicht nur gedankenlos nachahmen, sondern bewußt erkennend nachschaffen!

VOM TON.

Auf die Frage nach dem Wesen des Tones erhält man die verschiedensten Erklärungen: Ton ist Klang, ist Gefühl, Empfindung — Ton ist Seele, — so ungefähr lauten die Begriffsbestimmungen vom Ton, und jede derselben enthält gewiß ein Körnchen Wahrheit. Die Begrenzung des Tonbegriffes erscheint mir aber nur dann möglich, wenn wir ihn vom Klangbegriffe streng scheiden und Klang und Ton einzeln untersuchen.

Der Klang ist der physikalische Sinneseindruck einer musikalisch kunstgerecht zum Schwingen gebrachten Saite.

Der Ton (Klangton) ist die künstlerische Veredlung des technisch einwandfreien Klanges, das Ausströmen der ringenden und sehnenden Menschenseele, das Endziel aller Kunst, die Befreiung.

Wie Körper und Seele den Menschen fügen, so muß der wahre Ton den rechten Klang zur vollendeten Einheit beleben.

Was für die Musik im allgemeinen gilt, will ich als Geigerin auf den Violinklangton im besonderen anwenden, denn es ist mir zu meiner Freude gelungen, zwei wichtige und sicheren Erfolg versprechende Violin-Klanggesetze zu erkennen, wovon das erste im Auffinden des einzig richtigen Punktes für den ziehenden Bogen auf der Saite beruht, das zweite von der organisch zweckmäßigen Bogenhaltung handelt.

1. Das Gesetz auf den Saiten. Jedem Geiger ist, wenn vielleicht auch nur gefühlsmäßig, bekannt, daß es zwischen Griffbrett und Steg eine ganz bestimmte Stelle gibt, die er beim Tonziehen besonders bevorzugt, weil gerade an diesem Punkte die Saite am besten anspricht. Dieser Saitenpunkt muß nunmehr bewußt zur Heimat des ziehenden Bogens werden; es ist, wie ich gefunden habe, der 5. Flageolettpunkt. Zum Verständnis dieser Eigentümlichkeit mag man sich der Tatsache erinnern, daß die Saite an ihren Flageolettpunkten ohne den üblichen Fingerdruck schon bei der leisesten Berührung optimal schwingt. Mit der bewußten Erkenntnis der Wichtigkeit dieses Flageolettpunktes fallen die Schwierigkeiten der Arm- und Handstellung bei der Bogenführung nahezu völlig weg, denn nicht mehr die strikte Vorschrift irgendeiner Methode weist dem bogenführenden Arme seine Haltung an, sondern die treue Einhaltung unsres Saitenpunktes zeigt fortan dem Bogen seinen Weg, und zwar immer und für jede Strichart und für jede Führungsbewegung.

2. Das Gesetz der Bogenhaltung ist eigentlich schon durch das erste Gesetz (Punkt auf der Saite) bedingt, da durch die strenge Einhaltung der leicht ansprechenden Flageolettstelle die rechte Hand eine wesentliche Entlastung erfährt. Auf diesem Wege bin ich einem Übel auf die Spur gekommen, dessen Auswirkung vielleicht schon manchem führenden Musiker aufgefallen ist; der Klangton unsrer Instrumente machte bisher, vom Meister abgesehen, leicht einen unfreien und gepreßten Eindruck, einem Alp gleich, der auf dem Tone lastet. Dieser Alp geht, das steht für mich heute unzweifelhaft fest, vom Daumen aus. Bei der Klangbildung ist jedem einzelnen Finger der rechten Hand seine besondere Aufgabe zugewiesen, so üben Daumen und Mit-

telfinger, wenn auch in leisester Form, Druck und Gegendruck auf die Bogenstange aus. Der Daumen hat bis jetzt als Druckfinger vorgeherrscht und stand so der reinen Klangbildung immer im Wege, denn der Streicher ist gerne geneigt, beim Ziehen des Bogens über die Saiten den Daumen stärker einzusetzen als den Mittelfinger. Die Befolgung des ersten Gesetzes, d. h. die Einhaltung des Flageolettpunktes, befreit die Bogenhand von dem Klangstörer Daumen und weist die Hauptrolle bei der Bogenhaltung dem Mittelfinger, unterstützt vom Kleinfinger, zu[1]). Der Mittelfinger ist aber weit besser geeignet, den Klang zu jener wesenlosen Reinheit zu bringen, deren er bedarf, wenn wir ihn durch die Technik der linken Hand zum Tone adeln wollen.

Die Mittel und Wege hierzu sind jetzt zu besprechen. Von jeher haben die Streicher versucht, durch irgendeine Bewegung der linken Hand den Klang ihres Instrumentes „gefühlvoller zu machen". Der eine hat dabei mit der Hand gebebt, der zweite geschaukelt, der dritte vibriert oder tremoliert, kurz, aus ihrem Tun sprach das Bestreben, dem Klang ihre eigene Empfindung mitzuteilen. Irgendwelche theoretischen Überlegungen oder ein eingehendes Studium lagen diesen Bemühungen indessen nicht zugrunde. Als einziger Erfolg trat der Umstand auf, daß durch die planlosen Bewegungen der linken Hand der Klang zwar nicht verbessert, wohl aber in den meisten Fällen verdorben wurde. Kein Wunder, daß verschiedene Hochschulen alle Arten solcher Bewegungen streng verpönen. Und doch — soll diesem Streben nach einer Veredlung des Klanges nicht ein wahrer Kern zugrunde liegen? Gewiß! Des Rätsels Lösung ist die Übertragung des pulsierenden Lebens auf das Klanggebilde. Was dem Meister instinktiv gelingt, was seinem Tone die zwingende Macht gibt, muß theoretisch geprüft und nachfühlend erforscht werden, um jeden Suchenden zu seiner musikalischen Erlösung führen zu können. Und es gibt eine erlernbare Technik, die jeden befähigt, seinem toten Klanggebilde atmendes Leben zu geben. Ihre Bedingungen sind:

1. Eine bewußte und richtig erfühlte Fingeraufstellung auf die Saiten. Dabei kommt eine ganz bestimmte Stelle der Fingerspitze in Frage, welche mit haarscharfer Genauigkeit zuerst gesucht und von denen zu entwickeltem Feingefühl erzogen werden muß, welche eine Klangbelebung erstreben.

2. Die Pulsbewegung[2]) selbst. Sie kann sich nur von der unter Ziffer 1 beschriebenen exakten Fingerstellung aus entwickeln und zwar als eine streng in der Richtung der Saite verlaufende Bewegung. Diese Bewegung vom reinen Ton zur höheren Schwebung muß von einem inneren Impuls solange angetrieben werden, bis die Hand, vollständig gelöst, autonom weiterschwingt. Der Impuls als lebendige Kraftquelle, nimmt seinen Ursprung von dem seelischen Rhythmus, der das innere Erleben bei der Schöpfung und Nachschöpfung musikalischer Werke begleitet.

VOM RHYTHMUS.

Wie beim Klang und Ton, so sind auch beim Rhythmus die Definitionen sehr verschieden. Die Mehrzahl seiner Auslegungen deckt sich mit dem Begriff der Metrik und ist deshalb für uns Musiker unbrauchbar. Im vorstehenden habe ich davon gesprochen, daß der Rhythmus das seelische Erleben bei der Schöpfung und Nachschöpfung eines Ton-

[1]) Die Befreiung vom Daumen ist weit weniger schwierig, als es scheinen möchte; tatsächlich ist es mir auch immer gelungen, meinen Schülern die oben beschriebene Bogenführung beizubringen. Ich hoffe, in einer späteren Veröffentlichung Wege und Übungen hierzu zeigen zu können.

[2]) Es ist zwar selbstverständlich, doch mag es immerhin gesagt sein, daß ich unter „Pulsbewegung" und „pulsieren" nicht den Arterienpuls verstehe.

werkes begleite. Dies führt dazu, auch in der Musik den Rhythmus vom biologischen und psychologischen Standpunkte aus zu betrachten, denn er ist die Melodie alles kosmischen und lebendigen Geschehens. Der Rhythmus, nicht die starre metrische Periode, beherrscht die Funktionen des menschlichen Körpers, das Bewegungsspiel unsrer Muskeln, den Schlag des pochenden Herzens und, als größtes Wunder, die Sammlung und Stoßkraft, das Hangen und Bangen des menschlichen Geistes! Das muß der Rhythmus des Künstlers sein, die Wunderkraft des All, der schaffende Gott seiner Seele! Das ist die Flamme, die im Meister loht, an ihr müssen wir uns entzünden!

Und so liegt mir am meisten daran, das praktische Ergebnis meiner Bemühungen vorzulegen und den Weg zum Rhythmus zu zeigen. Es genügt nicht, dem Schüler zuzurufen: Mehr Rhythmus! denn auf solchen Befehl wird der Lernende ja höchstens mit gesteigerter Betonung, verursacht durch weitausholende Armbewegung, reagieren. Nun ist aber der in einem Bewegungsablauf vorhandene Rhythmus nicht, wie so viele meinen, ein physiologischer Bewegungsvorgang schlechthin, sondern vielmehr nur das Symptom eines seelischen Erlebens. Eine Korrektur der Bewegungstechnik durch eine Änderung der Muskeltätigkeit wird nie zum Ziele führen, sondern die Anpassung der Bewegungstechnik an den seelischen Rhythmus kann nur durch solche Einflüsse erreicht werden, welche die seelische Empfindung treffen und die Lösung psychomotorischer Hemmungen anstreben. Dazu kann uns nur Selbstbeobachtung einen Fingerzeig geben. Selbstbeobachtung war es auch, was mir die Einsichten und Aussichten meiner Theorie lieferte.

Durch Impuls zum Rhythmus: Das unerwartete Bellen eines Hundes läßt uns schreckhaft „zusammenfahren“. Dies ist eine reflektorische, d. h. hemmungslose körperliche Auswirkung seelischen Erlebens. Es handelt sich dabei um die Ausschaltung der dem Menschen durch Erziehung und Kultur sekundär angelernten Hemmungen. Im täglichen Leben soll beim beherrschten Menschen das Mienen- und Gebärdenspiel die Ausmaße seelischen Erlebens nur en miniature wiedergeben, beim Künstler dagegen muß der musikalische Ausdruck mit dem seelischen Erleben parallel gehen. Was im Alltag als unbeherrscht verpönt ist, das kann nun aber, mit bewußter Selbstkritik ausgeübt, in der Musik ein gangbarer Weg werden und uns instandsetzen, durch willensmäßige Reflexlösung, also durch eine impulsive Aufpeitschung unsrer Bewegungstechnik, dem seelischen Rhythmus „Luft zu machen“.

Das Bellen eines Hundes hat uns den Weg zum Impuls gezeigt, das Hundegebell kann uns aber auch für den Impulsvorgang selbst als Beispiel dienen: „Wwww-aú, — — — ww — aú“! Zuerst in „www“ sehen wir den kraftsammelnden Anlauf zum explosiven Ausdrucksvorgang „au“, dem eigentlichen Impulse.

Unter Impuls versteht man in meiner Schule eine absichtlich gewollte, wiederholte seelische Aufpeitschung zur Erreichung einer ungehemmt ablaufenden Bewegungstechnik, will sagen, zur Erlangung eines erlebniswahren Rhythmus.

Der seelische Spannungsaufwand zum Impuls wird mit zunehmender Übung immer geringer, weil damit unser Nerven- und Muskelsystem an Funktionsbereitschaft gewinnt. Dies ist sehr wesentlich, denn der Impuls muß so locker sitzen, daß er jederzeit aufgerufen werden kann, um die Komposition in Fluß zu bringen und im Fluß zu halten. Dadurch verschiebt sich die Aufgabe des Lehrenden; schon vom ersten Unterricht an muß das Hauptaugenmerk auf den Impuls gelenkt werden. Auf diese Weise ordnen sich die meisten Ziele des Geigers unter die Perspektive des Rhythmus, wodurch Aufgaben wie z. B. Notenlesen, Treffsicherheit, Geläufigkeit, Gewandheit, Klangbewegung

(sog. Vibrato), musikalische Gestaltung u. a. in ungeahntem Maße erleichtert werden. Es mag noch gesagt sein, daß selbstverständlich ein Wechsel des Tempos auch eine Änderung des Rhythmus, und somit eine solche des Impulses bedingt. Der Impuls als Mittel zur rhythmischen Plastik besteht in der Hervorhebung der Erlebnisnoten[1]), welche die Aufrufer sein sollen zu rhythmischem Spiele, wobei der Ordner Takt jegliches Sichgehenlassen, wie Flüchtigkeit oder Überschwang, verhütet.

Zusammenfassung: Die neuen Erkenntnisse, die ich gewonnen zu haben glaube, liegen nun klar vor uns; der Weg, den wir zu ihrer Verwertung beschreiten müssen, führt uns Stufe um Stufe zum wahren, lebendigen Klangton, zur beseelten Musik. Wir erstreben:

1. Die Erreichung des technisch einwandfreien Klanges. (Gesetze der rechten Hand.)
2 Die Belebung des Klanges zum Ton (Klangton). (Aufgabe der linken Hand.)
3. Die Musik im Zeichen des Rhythmus. Durch Impuls zum Rhythmus.

Es war mir nicht möglich, im Rahmen eines kurzen Aufsatzes die Einzelheiten meiner Auffassung und meiner Methode zu besprechen, doch sollen diese grundsätzlichen Ausführungen alle Berufs- und Liebhabermusiker zu ernstlicher Nachprüfung veranlassen. Wer es mit seiner Kunst ernst nimmt, der wird bei Befolgung meiner Richtlinien die Freude erleben, die mir selbst zuteil wurde, als ich erkannte, daß mein Weg zum Ziele führt und uns befähigt, erfolgreich an der Erneuerung der Violintechnik mitzuarbeiten. Rudolf Bode hat recht, wenn er sagt: „Man glaube doch nicht, daß künstlerische Begabung ein Sonderfall ist. Sie ist die Regel...".

Das Problem der musikalischen Begabungsprüfung

Von Dr. Wilhelm Heinitz

Die Entwicklung der modernen Psychologie hat diese dazu geführt, sozial, wirtschaftlich, technisch und ästhetisch in den Dienst der Kultur gestellt zu werden. Zuerst in Amerika. Durch Männer wie Taylor und Münsterberg. Dann, besonders rationell seit dem Kriege, auch in Deutschland. Das Schlagwort „den rechten Mann an den rechten Ort!" wurde von der sich damit entwickelnden Psychotechnik aufgegriffen. Durchweg handelt es sich bei solcher Prüfung um handwerkliche oder gar nur um Fabrikarbeiterberufe.

Dabei ist man aber nicht stehengeblieben. Bald wagte sich die Berufspsychologie auch an die höheren Berufe, bis hinauf zum Kaufmann, Mathematiker und Gelehrten. In diese Reihe gehört auch der Beruf des Musikers und damit die Gesamtheit aller mit Musik sich irgendwie befassenden Volkskreise.

Mit dieser Erweiterung des Machtbereiches sind natürlich auch die Anforderungen an die wissenschaftlich-künstlerische Organisation einer solchen Prüfung ins Ungemessene gewachsen. Und es muß hier gleich gesagt werden, daß wir von einer heute schon möglichen Prüfung der musikalischen Begabung mit allen ihren funktionellen Verwicklungen noch nicht reden dürfen. Wohl aber verfügen wir bereits über außerordentlich wertvolles und interessantes Teilmaterial, das sich in hoffentlich nicht allzuferner Zeit als Baustein in einen Gesamtbau einfügen läßt.

Für die musikalische Betätigung gibt es außerdem eine solche mögliche Spezialisierung in Einzelfächer, daß man so leicht keinem Menschen begegnen dürfte, der sich bei grundlegender Musikalität nicht für eines der Fächer besonders eignen würde. Bedenken wir

[1]) „Erlebnisnoten" nenne ich die rhythmisch führenden Noten eines Taktes.

aber, welche ungeheuren Werte sich allein aus solchen zuverlässigen Feststellungen für unser gesamtes musikalisches Tun und Treiben gewinnen ließen!

Für die Musik erfährt der Wert der Begabungsfragen noch eine erhebliche Steigerung. Die Musik ist heute weniger als je eine bloß private Berufsangelegenheit. Die staatliche Musikpflege, seit Jahren von allen beteiligten Kreisen ersehnt, hat bereits große Fortschritte gemacht und macht hoffentlich noch größere.

Angesichts dieser fruchtbaren Entwicklung wäre es geradezu unverständlich, wenn man sich um die Frage nach der musikalischen Begabung und um die Möglichkeiten, sie zu erkennen, einfach nicht kümmern wollte.

So ganz schlimm steht es denn auch nicht. Manche Einzelforscher sind bereits an der Arbeit gewesen. Und unabhängig von ihnen hat der Kunstausschuß des Deutschen Musikerverbandes in Verbindung mit geeigneten Instanzen seit 3—4 Jahren systematisch Begabungsprüfungen eingerichtet für den Nachwuchs der Orchestermusiker. Dieses Unternehmen ist aber mit seiner Beschränkung auf den angehenden Berufsmusiker zu einseitig, denn es handelt sich hier um eine kulturelle Frage von breitestem Ausmaß. Es wäre deshalb die ideale Forderung zu stellen nach einem Spezialforschungsinstitut für die Prüfung der musikalischen Begabung.

Es würde hier zu weit führen, den Plan eines solchen Instituts in allen Einzelheiten zu entwerfen. Wesentlich wird aber folgendes sein: Leiter und Mitarbeiter des Instituts müssen möglichst Praktiker und wissenschaftlich ausgebildete Psychologen zugleich sein. Die experimentellen Prüfungen müssen an den gleichen Schülern in möglichst kurzen Abständen (etwa halbjährlich) wiederholt werden. Ihre Ergebnisse sind mit den Lehrbeobachtungen der Pädagogen, die den praktischen Unterricht ausüben, zu vergleichen. Die Erfahrungen des praktischen Pädagogen müssen dem Psychologen den Weg der Beurteilung weisen. Der Psychologe dem Pädagogen den Weg planmäßiger Beobachtung. Es ist der größte Wert darauf zu legen, von jedem Schüler ein möglichst genaues Gesamtbild seiner Persönlichkeit zu gewinnen. An der tatsächlichen Entwicklung der einzelnen Schüler sind die bei der Aufnahmeprüfung benutzten Aufgaben kritisch zu kontrollieren. Bis man, nach vielleicht jahrelanger sorgfältiger Arbeit, ein Prüfungsaufgabenmaterial gewonnen hat, mit dem man sich, über die Schule, an das breiteste Publikum wenden kann.

Mit welchen Hauptproblemen hat es nun die gesamte Psychotechnik zu tun? Es handelt sich zunächst um drei grundlegende Fragen:

1. Welche Fähigkeiten verlangt eine einfache oder verwickelte Leistung? (Für die Musik etwa das Blasen eines Holz- oder Blechinstruments, das Spielen des Klaviers oder eines Streichinstruments, das Dirigieren, Kritisieren, das musikwissenschaftliche Arbeiten, das bloße miterlebende Genießen eines musikalischen Kunstwerks usw. 2. Wie müssen die Hilfsmittel beschaffen sein, womit die Arbeitsleistung am besten vollzogen werden kann? (In unserm Falle also z. B. die Anordnung der Klappen und Hilfsklappen auf Blasinstrumenten, der Abstand der Streichinstrumentsaiten vom Griffbrett, die Registeranordnung bei der Orgel, die Form der Klaviatur, ob Rundbogenklaviatur mit bestimmtem Radius, die Größe des Notenstichs, die Farbe des Notenpapiers u. v. a.). 3. Welcher Mensch ist sozusagen für diese oder jene Leistung geboren oder doch genügend entwicklungsfähig, und welcher Mensch ist das nicht?

Bei dem dritten Fragenkomplex, der für uns hier besonderes Interesse hat, arbeitet man mit einer Reihe verschiedener Methoden, die einen Einblick in die Beanlagung ermöglichen sollen.

1. beobachtet man das Verhalten des Prüflings sowohl vor und während, als auch nach der eigentlichen Prüfung.
2. läßt man in der Psychotechnik den Prüfling aus der Praxis herausgenommene Arbeitsproben ausführen.

Diese Methode ist sehr vernünftig. Sie läßt sich aber für schwierigere Spezialaufgaben nicht immer bequem ausführen.

3. Wo man an die eigentliche Arbeit nicht herankommen kann, konstruiert man sogenannte Tests (Stichproben), die an geeignetem Material ein ähnliches psychisches Verhalten fordern, wie die wirkliche Arbeit.

Solche Tests bedürfen aber in der Regel einer ganz besonders kritischen Einstellung seitens des Beurteilers.

Früher hatte man große Neigung, für solche Tests möglichst komplizierte Apparate zu bauen. Meistens flößen Apparate dem Prüfling aber einen solchen Respekt ein, daß die Beurteilung der Leistungen dabei recht unsicher werden kann. Heute arbeitet man überwiegend mit einfachsten Hilfsmitteln, Papier, Bleifeder, ein paar Metallmünzen usw., Dingen, die sich jeder ohne weiteres verschaffen kann.

Nicht übergehen dürfen wir die Einwände, die heute gegen die Psychotechnik erhoben werden, die dann, z. T. in verschärftem Maße, auch für die musikalische Beanlagungsprüfung in Frage kommen. Greifen wir davon einen der wesentlichsten heraus.

Es wird gesagt, daß der eine Prüfling (der mit schneller Auffassungsgabe) im ersten Augenblick wohl mehr leisten könnte als ein anderer. Daß der andere ihn aber nach einer längeren „Anlaufszeit" oft beträchtlich und nachhaltig überhole. Das ist in der Tat eine allen bekannte und für die Psychotechnik bedenkliche Möglichkeit. Wir wollen ganz kurz Stellung dazu nehmen. „Prüfung der Begabung" heißt nicht „Prüfung des Erworbenen". Das ist zweifellos richtig. Danach dürfte man bei solchen Prüfungen nicht die durch eventuelle Übung schon entwickelten Fähigkeiten untersuchen, sondern nur die seelische und körperliche Beanlagung zu diesen Fähigkeiten. Denken wir diesen Gedanken aber konsequent zu Ende! Was bleibt dann überhaupt zu prüfen übrig? Und wie will man feststellen, ob der eine oder andere Prüfling eine Fähigkeit, oft für ihn selbst vielleicht unbewußt, nicht doch schon durch Übung verbessert hat? Bei einer solchen engen Einstellung bleibt schließlich nur die Prüfung der Keimfähigkeit übrig. Und woran erkennt man die? An der Entwicklung des Saatkorns.

Wählen wir hierfür ein Beispiel! Die Keimfähigkeit zweier Erbsen, von denen man nichts anderes weiß, als daß sie an bestimmter Stelle unter der Ackerkrume verborgen sind, soll exakt gemessen werden. Die erste Erbse ist nach einigen Tagen mit ihrem Keimblatt über dem Boden erschienen. Sie hat auf eine tägliche Wasserberieselung prompt reagiert. Die zweite Erbse erscheint aber überhaupt nicht. Der „Florapsychologe" forscht nach und findet, daß sie unter einen großen Ackerstein gefallen war. Nachdem der Stein entfernt, und ihr der Weg bereitet ist, gedeiht sie genau so schnell wie die erste Erbse.

So ähnlich ist es wohl auch mit unsern menschlichen Begabungen und Anlagen. Sie liegen oft versteckt, verschüttet und müssen erst mit Geduld und Liebe an die Oberfläche gelockt werden, ehe man sie überhaupt messen und vergleichen kann.

Nach dem soeben Erörterten würden wir also vorziehen, anstatt der bloßen „Begabungsprüfung" eine „gestaffelte Prüfungsarbeit" vorzunehmen.

Eine solche Entwicklungsprüfung würde sich zu praktischen Zwecken allerdings nicht in einer einzigen Woche erledigen lassen, wie manche der Begabungsprüfungen auf anderen weniger komplexen Gebieten. Sie würde mindestens einige Monate dauern.

Wenn einmal sämtliche greifbaren Funktionen musikalischer Betätigung an dem Prüfling möglichst sorgfältig qualifiziert worden sind, dann wird die eigentliche Ausbildung viel planmäßiger, zielsicherer und schneller erfolgen können als bisher. Heute läßt man einen Schüler wochenlang eine einzige Etüde üben, um am Ende daran zu erkennen, was der Schüler noch nicht kann, und was ihm nicht liegt. Auf diese Weise wird die Feststellung der Beanlagung mehr oder weniger von einem zufälligen glücklichen Finden abhängig. Für das Ziel einer durchgreifenden harmonischen Ausbildung bedeutet das: Geld-, Zeit- und Energieverlust. Eine planmäßige Eignungsprüfung würde hier, nach erfolgtem Ausbau ihrer Methoden, mit dem geringsten Aufwand geradewegs aufs Ziel zusteuern. —

Richard Buchmayer

Zu seinem 70. Geburtstag am 19. April

Es werden heute nicht wenige fragen: Wer ist denn Richard Buchmayer? Nun, ich kann's ihnen in einem Satze sagen: einer der eminentesten Spieler Bachscher und vorbachscher Klavierwerke, von welch' letzteren er sich durch seine Forschertätigkeit eine große Zahl selbst erschlossen hat, also ein Pianist und Forscher zugleich, der, zu seiner Biographie bemerkt, bis in den Krieg hinein in Dresden lebte und wirkte, dort auch ganz wohl in seiner besonderen Bedeutung erkannt wurde — man gab ihm nicht nur den Titel eines Professors, sondern auch den eines Geheimrats — und als Mensch, Künstler und Forscher zu den echtesten Originalen gehört, die mir in meinem Leben begegnet sind. Da es mir nun aber geglückt ist, Buchmayer selbst zum Sprechen zu bringen — was selbst einem Riemann für die Zwecke seines Musiklexikons nicht geglückt war — und unsern Lesern ein köstlicher Lebensbericht aus der Feder des Jubilars vorgelegt werden kann, so kann ich mir jegliches Eingehen auf Einzelheiten ersparen, zugleich sicher, daß die Leser gerade auch von der Besonderheit dieses die Heerstraße völlig meidenden Mannes eine deutliche Vorstellung erhalten werden. Freilich, was Buchmayer als Bach- und sonstiger Klavierspieler bedeutete, davon findet sich in der kurzen Lebensbeschreibung, die in ihrer Schlichtheit und Anschaulichkeit an die Selbstbiographien von Musikern aus dem 18. Jahrhundert erinnert, beinahe nichts. Offen muß ich bekennen, daß ich weder von Busoni noch auch von Reger etwas Derartiges an souveränem polyphonen Spiel auf dem Klavier gehört habe wie von diesem Manne, der — das ist meine feste Überzeugung — heute gerade als Bach-Klavierspieler und zwar, ob er nun wollte oder nicht, eine ganz andere Rolle spielen würde wie vor zwanzig Jahren. Buchmayer gelingt es, im kompliziertesten Stimmengetriebe jede beliebige Stimme, die ihm besonders wichtig gilt, bei aller Klarheit der übrigen Stimmen hervorzuheben, dabei aber mit einer derartigen Freiheit vorzugehen, daß er das eine Mal dieser, das andere Mal einer anderen Stimme den Vorzug gibt. Polyphones Denken und die pianistischen Mittel, diesem zur Darstellung zu verhelfen, scheinen für ihn die größten Selbstverständlichkeiten zu bedeuten Denke ich z. B. an den Vortrag der letzten Variation aus den Goldbergvariationen mit den drei Themen zurück, wo er bei der Reprise wieder anders vorging wie beim ersten Vortrag, so stehe ich auch in der Erinnerung immer wieder wie vor einem Wunder. Vielleicht glückt es mir auch noch, diesen Meister zu bewegen, über sein ganz einzigartiges polyphones Klavierspiel Auskunft zu geben.

Daß Buchmayer auch in der Zeit seiner pianistischen Tätigkeit als Klavierspieler keine größere Rolle spielte, hängt damit zusammen, daß es ihm um ausgedehnte Konzertreisen gar nicht zu tun war, weil er sich immer wieder von der Forschertätigkeit gefangen nehmen ließ und sich dabei etwa in Fragen vertiefte, an die sich bis dahin überhaupt noch kein Spezialist gewagt oder aber sich dabei „verblutet“ hatte. Das Erstaunlichste in diesem Sinn war wohl das Auflebenlassen altfranzösischer Tänze auf Grund der als nicht mehr entzifferbar geltenden zeitgenössischen choreographischen Bücher über den Tanz (einen Bericht hierüber, d. h. die Aufführungen in Dresden, findet man im 13. Jahrgang der Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft).

Man stößt hier bei Buchmayer auf eine Energie und eine Zähigkeit, die ich in dieser Art eigentlich nur bei besonders gearteten Sachsen gefunden habe; jahrelang wird hier eine Aufgabe ins Auge gefaßt und gleich einer Festung mit unerschütterlicher Zähigkeit belagert, bis dann endlich eine Position nach der anderen sich ergeben muß. Buchmayer gehört denn auch zu den garnicht mehr zahlreichen Männern in Deutschland vor dem Krieg, die, mit unverbrauchten Kräften ausgerüstet, lediglich einer Sache zu dienen vermochten; er war einer jener Werte schaffenden „Eigenbrötler“, die Zeugnis davon ablegten, daß im deutschen Volke noch Kräfte vorhanden sind, die für seine Zukunft wichtiger sind als laut gepriesene Erfolge mehr äußerer Tatenmänner. Indessen, lassen wir nunmehr lieber Buchmayer selbst zu Worte kommen, von dessen edler Bescheidenheit gerade auch dieser Lebensbericht Zeugnis ablegt. Seinen auch heute noch zahlreichen Verehrern wird es nun aber recht lieb sein, den Aufenthaltsort des für die meisten verschollenen Künstlers zu erfahren, welche Indiskretion uns der Jubilar hoffentlich nicht übelnimmt. Er wohnt auf Schloß Finstergrün bei Ramingstein i. Murtal, Land Salzburg (Österreich). A. H.

Bericht über mein Leben

Von Richard Buchmayer

Anfang der 90er Jahre sandte mir Hugo Riemann einen Fragebogen bezüglich Aufnahme biographischer Notizen in das Lexikon; im Drange der Geschäfte versäumte ich die Antwort. Die Folge war neben kleineren Fehlern eine unrichtige Angabe meines Geburtsjahres in dem mir gewidmeten Abschnitt. Von einem Freund darauf aufmerksam gemacht, daß dieser Umstand mich unbesprochen über meinen 50ten, resp. 60ten Geburtstag hinwegbringen könne, unterließ ich die Korrektur. Der Rat bewährte sich bestens. Heute jedoch, wo ich knapp vor der Wende meines 70 ten Lebensjahres stehe, fühle ich selbst das Bedürfnis, in meiner irdischen Bahn einen Punkt zu machen und das, was noch kommen kann, als eine ziemlich belanglose Koda anzusehen. Ich bekenne mich also zum 19. April 1856 als zu meinem Geburtstag. Meine Vaterstadt ist Zittau. — Wenn ich mir jetzt die Tage meiner Kindheit, die patriarchalischen Zustände meiner Heimat vergegenwärtige, wenn ich an die ehrwürdigen, perückenbedeckten Häupter meiner Lehrer, an ihre verschnörkelte, gemessene Sprechweise zurückdenke, so glaube ich hundert Jahre gelebt zu haben; die Lebensgewohnheiten und der Kunstgeschmack waren ja in der alten verkehrsloseren Zeit in den kleineren Provinzstädten um Jahrzehnte hinter den Großstädten zurück. Mein Vater war sehr musikalisch, er pflegte abends regelmäßig auf seiner Geige zu phantasieren; meine musikalischen Anlagen wurden dadurch zeitig geweckt. In meinem 5. Lebensjahre machte ich meine ersten Versuche am Klavier, drei Jahre später spielte ich in einem Schulkonzert mit dem Erfolge, daß der Stadtkantor Fischer und andere Musiknotabilitäten in meinen Vater drangen, er solle mich zu einem tüchtigen Musiker ausbilden lassen. Jedoch mein Vater wünschte, ich solle seinem Beispiel folgen und Jurist werden. Um den übermächtigen Drang zur Musik in mir zu ersticken, hielt er nicht nur in seiner bisherigen Unterweisung inne, sondern verbot mir überhaupt jedes weitere Musizieren. Die Folge war, daß ich als Gymnasiast meine Mißachtung der Schulverhältnisse durch allerlei Dummheiten an den Tag legte und daß ich meine musikalischen Studien unter Obhut einiger Freunde heimlich ohne Lehrer fortsetzte. Mozart, Haydn, Weber, Mendelssohn, das waren bereits meine Musikheiligen; indem ich älter wurde, begeisterte ich mich für Beethoven, aber zu meinem Ärger stieß ich da in den letzten Sonaten an arge Klippen, in denen ich mich nicht zurechtfand. Ich suchte mir Rat in einer alten Ausgabe des Meyerschen Konversationslexikons; da stand geschrieben, daß manche Werke Beethovens zwar schwer verständlich seien, daß sich aber durch alle ein roter Faden ziehe, der, wenn man ihn nur festhalte, zum vollen Verständnis führe. In meiner Naivität glaubte ich, es handle sich um einen verborgenen Kniff und suchte rastlos nach der Deutung. So lächerlich diese Versuche waren, so gruben sich dabei doch die Themen in mein Hirn ein, und es mag sich wohl dadurch erklären, daß ich später nie begreifen konnte, wie es einen Klavierspieler geben könne, der diese Werke nicht in Kopf und Herzen trüge. Ein für mich denkwürdiger Tag war es, an dem ich in einer Schul-



Richard Buchmayer

Kunstbeilage zur „Zeitschrift für Musik". Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg



Albert Payne
Der Erfinder der kleinen Partitur-Ausgaben
† 1921

aufführung mit drei Kommilitonen die Tannhäuserouvertüre achthändig vorzutragen hatte. Ich war wie in einem Rausch: alles, was ich in den Noten vor mir sah, erschien falsch und klang doch zauberisch richtig. Das war aber das einzige Mal, daß ich in meiner Schulzeit etwas von Wagner kennenlernte, denn die mühsam verschafften Potpourris über Themen aus Lohengrin und den Meistersingern gaben mir keinen wirklichen Anhalt. Bunt durcheinander wanderte schließlich eine Menge Literatur durch meine Finger: Chopinsche Nocturnes, Schumannsche Fantasiestücke, sogar Liszts Bearbeitung der Rossinischen Tellouvertüre. Bald erkannte ich die Notwendigkeit, mich musiktheoretisch weiterzubilden: Zunächst stieß ich auf Gottfried Webers Kompositionslehre, aus der ich nicht viel mehr lernte, als daß die Theoretiker in ihren Lehren uneinig waren. Heinr. Christoph Kochs Kompositionslehre vom Jahre 1793, die mir unter die Hände kam, war in ihrer Art vorzüglich, wenn auch natürlich antiquiert. Zuletzt fand ich in Marx' Kompositionslehre eine etwas festere Stütze. Die Arbeiten in den höheren Gymnasialklassen ließen wenig Zeit für die Musikübung. Als ich aber als Oberprimaner eine Aufführung der Dresdner Hofoper, und zwar den „Lohengrin" in prachtvoller Ausführung hörte, da fühlte ich mich an einem Wendepunkt meines Lebens angelangt: Ich schrieb an meinen Vater einen kategorischen Brief, in dem ich den festen Entschluß kundtat, meine Laufbahn zu ändern, und ich erhielt endlich die Erlaubnis zum Musikstudium. — Ich trat als Schüler in das Dresdner Konservatorium ein und bekam jetzt erst im Alter von 17 Jahren den ersten systematischen Unterricht. Noch heute danke ich es meinem ersten Klavierlehrer Schmole, daß er mich von der Notwendigkeit des exakten Studiums von Czernys „Schule der Geläufigkeit" und der Cramerschen Etuden zu überzeugen wußte; ich lernte emsig und wurde weiterhin durch Adolf Blassmann zu den Werken Seb. Bachs und zu der Literatur der Romantiker geführt. Durch Rischbieter erhielt ich eine gute kontrapunktische Schulung; aus besonderer Vergünstigung wurde ich sodann (der letzte) Schüler des alten Generalmusikdirektors Julius Rietz und nach dessen Tode (1877) über ein Jahrlang der einzige Kompositionsschüler Franz Wüllners (von dem ich auch für den Vortrag Beethovenscher Sonaten wertvollste Hinweise erhielt). Bis da war mein Wunsch gewesen, Dirigent oder womöglich Komponist(!) zu werden. Ein Ereignis brachte mich zu einem andern Entschluß: Auf einer Ferientour spielte ich in dem kleinen schlesischen Badeort Charlottenbrunn neben andern Stücken die Variationen über ein Thema aus dem „Liebestrank" von Ad. Henselt. Ein älterer Herr stellte sich mir als Verwandten Henselts vor und gab mir einen Empfehlungsbrief an den Meister, der sich damals in Warmbrunn aufhielt. Ich machte meinen Besuch und wurde außerordentlich wohlwollend aufgenommen, sogar zu einem Hausball eingeladen. Henselt riet mir unbedingt zu, Klavierspieler zu werden; ich sollte meinen Lehrkurs in Dresden beenden und sodann sein Schüler werden (dazu ist es infolge meines Engagements an die Rigaer Musikschule nicht gekommen).

In die letzte Zeit meiner Dresdner Studien fiel das Auftreten Hans von Bülows, das vielbesprochene Konzert, in dem er die letzten fünf Sonaten von Beethoven vortrug. Für die Vorgänge in diesem Konzert bin ich ein vollgültiger Zeuge, denn ich saß auf dem Podium direkt neben Bülow. (Eine Woche vorher hatte ich mit einem Freunde die Kreutzersonate gespielt. Kurz zuvor hatte uns der Musikalienhändler Franz Ries, bekanntlich ein ausgezeichneter Geiger, erzählt, daß er die Sonate mit Ignaz Brüll auswendig vorgetragen habe. Das weckte unsern Ehrgeiz, wir ahmten das Beispiel nach, trotzdem wir nur eine Lernzeit von 3 Tagen übrig hatten. Aus Anerkennung dafür erhielten wir für Bülows Konzert die beiden besten, d. h. nächsten Plätze.) Da gewahrte ich nun wirklich den roten Faden, der durch Beethovens Werke leitete. Bülow spielte ganz herrlich, trotzdem er sehr nervös war und unruhig hin und hersah. Im 10. Takt der Fuge von op. 106 irrte er sich, aber meisterhaft lenkte er in imitatorischen Sechszehntelgängen wieder in das Thema ein, so daß der Lapsus den nicht Eingeweihten völlig verborgen blieb. Im Verlauf der op. 110 wurden wir nahesitzende Zuhörer bereits gestört durch eine junge Dame, die auf der zweiten Reihe saß und ziemlich geräuschvoll mit ihrem Fächer spielte; im Adagio der op. 111 sprang Bülow auf und redete leise zu einem Herrn der ersten Reihe, dieser wandte sich an die Dame, die blutrot wurde und den Fächer einsteckte. Danach fuhr Bülow fort und spielte wundervoll bis zum Ende. Wie viel ist nicht über diesen Vorgang zusammengelogen worden! Es ist mit keinem Worte wahr, wenn gesagt wird, daß Bülow eine Rede gehalten habe. —

Im Herbst 1879 fuhr ich in frohem Jugendmut über die russische Grenze, meinen Kontrakt als Lehrer der Rigaschen Musikschule in der Tasche.

Das Rigaer Musikleben war damals sehr rege, es gab eine gute Oper und viele einheimische Konzerte, alle großen Stars benutzten auf ihren Reisen nach Rußland Riga als erste Station. Ich hatte volle Gelegenheit, bedeutende Künstler kennenzulernen und selbst zu konzertieren (da die Impresarii gern die Reisekosten für eine mitwirkende Kraft sparten). Das für mich wichtigste Erlebnis meiner Rigaer Zeit war der Besuch Anton Rubinsteins. Es gibt heute nur wenige Leute, die sich vorstellen können, was damals, als der Meister noch in seiner vollen Kraft war, sein Auftreten bedeutete. In Zeit von einer Stunde waren die Karten für fünf aufeinanderfolgende Konzerte aufgekauft; wir Musiker gingen leer aus, wurden aber auf Geheiß Rubinsteins durch Überlassung besonders reservierter Plätze entschädigt. Die Hauptwerke der ganzen Klavierliteratur zogen in diesen Konzerten in geradezu idealer Ausführung an mir vorüber; nie in meinem späteren Leben habe ich von einem Klavierspieler auch nur annähernd derartige Eindrücke bekommen, der Vortrag von Schumanns Fantasie und Kreisleriana, Chopins B-Moll-Sonate, der Mendelssohnschen Lieder ohne Worte, nicht zuletzt Couperinsche Stücke und Mozarts C-Moll-Fantasie steht noch heute in meinem Gedächtnis unverrückbar fest. Ein großer Tag war es natürlich für mich, als Rubinstein unsere Schule besuchte. Ich stand vor Aufregung zitternd am Eingang, er gab mir freundlich seine Riesenhand. Als ich ihm aber seinen kostbaren dicken Pelz abnahm und damit nach der Garderobe eilen wollte, da stürzte er mir wie ein Tiger nach mit den Worten: „Wo wollen sie mit meinem Pelz hin?" (Offenbar dachte er, ich wolle den Pelz stehlen.) Die Schüler mußten ihm vorspielen, auf Anordnung unseres Direktors Pabst mußte ich schließlich einen eigenen Sonatensatz vortragen; die mir gezollte lebhafte Anerkennung verdankte ich wohl großenteils dem Umstand, daß der Meister sein mir angetanes Unrecht wieder gutmachen wollte. —

Zehn Jahre später war ich als gesuchter Musiklehrer in Dresden ansässig und hatte öfter Gelegenheit, in einer befreundeten Familie mit Rubinstein zusammenzutreffen, der damals seine öffentliche pianistische Tätigkeit in Berlin durch die großen Serien seiner historischen Konzerte abgeschlossen hatte. Zu jener Zeit war ein entschiedener Mangel an neuen Klavierwerken vorhanden, die Produktion schien erlahmt, die Pianisten spielten zumeist ein und dieselben Programme. Bei Gelegenheit einer Unterredung mit Rubinstein erlaubte ich mir meiner Meinung Ausdruck zu geben, daß der öffentliche Vortrag der bekannten Hauptwerke unserer Literatur nur den allerersten Meistern überlassen bleiben sollte, wogegen das Gros der übrigen Klavierspieler danach streben sollte, durch die Neuheit des Stoffes zu wirken und wertvolle unbekannte (alte oder neue) Werke der Öffentlichkeit zu übermitteln. Rubinstein forderte mich auf, meine Theorien in die Praxis umzusetzen; seine Worte gaben in mir den ersten Anstoß zur Abhaltung meiner „historischen Konzerte", die mich auf das meiner Eigenart zumeist entsprechende Gebiet lenkten.

Am 28. Nov. 1891 trat ich damit zum erstenmal vor das Dresdner Publikum. Mein Programm enthielt als Novitäten: Kuhnaus erste Biblische Historie „Der Kampf zwischen David und Goliath" (der Originalstich war in der Dresdner kgl. Bibliothek vorhanden), das Capriccio „über die Abreise des geliebten Bruders" von Seb. Bach, Stücke von Couperin, Rameau, Scarlatti; im zweiten Teil Werke von Fel. Draeseke und S. Saëns. Der Erfolg war recht gut, doch legten einige Kritiker gegen die „zu akademische" Gattung der historischen Konzerte prinzipielle Verwahrung ein; eine unerwartete Hilfe erhielt ich durch den Leipziger Musikgelehrten Dr. Emil Vogel, der in einem an Ludwig Hartmann gerichteten Artikel sehr warm für meine Bestrebungen eintrat. Weitere meiner Konzerte erwarben sich in den nächsten Jahren mehr und mehr die Anerkennung der Presse und des Publikums, um so mehr als führende Musiker wie Felix Draeseke, Theodor Kirchner, J. Louis Nicodé, vor allem Anton Rubinstein mit seinen Schülern meinen Vorträgen ihre Teilnahme schenkten. Mein besonderes Streben ging dahin, die Vorzeit Seb. Bachs in klareres Licht zu stellen und solche Komponisten hervorzuziehen, die für Bach vorbildlich gewesen sein mußten. Dr. Alfred Dörffel, der Bibliothekar an der musikalischen Abteilung der Leipziger Stadtbibliothek, verpflichtete mich zu ganz besonderem Danke, indem er mir den wertvollen Ms.band des „Andreas Bach" auf längere Zeit zur Verfügung stellte und mir dadurch ein eingehendes Studium der Klavierwerke von Joh. Adam Reinken, Georg Böhm,

Christian Ritter u. a. ermöglichte; meine Programme der Jahre 1895—97 legen von diesen Studien Zeugnis ab.

Im Jahre 1896 veranstaltete ich einen Zyklus von drei Klavierabenden mit Werken von Sweelinck bis Seb. Bach, Friedemann Bach bis Franz Schubert, Mendelssohn bis Liszt — Brahms — Rubinstein; in dem ersten dieser Konzerte benutzte ich ein Cembalo aus dem Musikhistorischen Museum von Paul de Wit in Leipzig, im zweiten Konzert gebrauchte ich einen Streicherschen Patentflügel aus dem Jahre 1825. In dieser Zeit trat ich auch mit meinen Programmen erstmalig außerhalb Dresdens, besonders in Leipzig und in London auf. Die Presse war mir überall günstig, in Leipzig wurde ich besonders durch Hugo Riemann gefördert, in London hatte ich das besondere Glück, in Lord Balfour einen Gönner zu finden und die Anteilnahme von Sir George Grove, Fuller-Maitland und Shedlock zu erwecken. Das allgemeine Interesse für die Musik des 17. Jahrhunderts wuchs damals von Jahr zu Jahr, hauptsächlich wurde es gefördert durch die fortgesetzte Herausgabe der Denkmäler deutscher Tonkunst, durch das Entstehen der Internationalen Musik-Gesellschaft und durch die Gründung der Neuen Bach-Gesellschaft.

Hatte ich bisher in meinen Programmen nach Möglichkeit Novitäten sowohl der alten als der neuen Zeit geboten, so fühlte ich jetzt die Notwendigkeit, meine Kenntnis der alten Literatur noch mehr zu vertiefen und dafür ausschließlichen Studien obzuliegen. In der Dresdner kgl. Bibliothek fand ich die aus mehr als tausend Bänden bestehende, vor mir noch unbenutzte (zumeist noch nicht aufgeschnittene!) Zeitschrift des Pariser „Mercure galant" mit vielen Musikbeilagen vor; es brauchte Jahre, um den vielerlei Aufklärungen bietenden Inhalt herauszuziehen (seitdem ist das auch französischerseits geschehen). Auf meinen Bibliheksreisen geriet ich 1903 nach Lüneburg und hatte das große Glück, in der dortigen Stadtbibliothek eine äußerst wichtige Sammlung von Musikwerken des 17. Jahrhunderts zu entdecken, über die ich in 4 Nummern des Dresdner Anzeigers genauen Bescheid gegeben habe. Der nunmehr zur Verfügung stehende reiche Stoff ermöglichte mir, im Jahre 1904 ein Konzert in Leipzig zu geben, das nur „ungedruckte Meisterwerke von Vorgängern Seb. Bachs" darbot; die darüber erschienenen Referate betonten, daß an diesem Abend sämtliche Musiker Leipzigs — von Reinecke bis Riemann — zugegen gewesen seien. Ich bekam am nächsten Tage sechs Verlegeranträge, das Programm wurde auf dem nächsten Leipziger Bachfest teilweise wiederholt. Trotz mehrmaliger Aufforderung (seitens des Herrn von Liliencron und Kretzschmars), mich an der Herausgabe der „Denkmäler" zu beteiligen, lehnte ich meine Mitarbeit ab; denn mein Hauptziel war immer, zunächst praktisch zu wirken und die mir wertvoll scheinenden Werke unmittelbar im Konzertsaal bekanntzumachen (nur zwei Kantaten von Christian Ritter und Georg Böhm sind damals in meiner Bearbeitung erschienen). 1905 veranstaltete ich, von dem Dresdner Mozartverein unterstützt, ein Bach-Konzert zum Besten der Erhaltung des Seb. Bachschen Geburtshauses als Museum. Bei dieser Gelegenheit brachte ich als Novität die Hochzeitskantate „O holder Tag" und spielte erstmalig die Goldbergvariationen (die bisher nur in der Rheinbergerschen Bearbeitung für 2 Klaviere öffentlich zu Gehör gekommen waren) als Solowerk. Ich darf mich rühmen, diesem großen Werke in seiner Originalgestalt die Bahn im Konzertsaal freigemacht zu haben; seither habe ich unter den Pianisten vortreffliche Nachfolger gefunden, verwunderlich ist nur und gibt zu denken, daß unsere Cembalisten, die Bachs Klavierwerke für ihr Instrument in Anspruch nehmen wollen, dieses größte aller Cembalowerke noch niemals öffentlich vorgetragen haben. — Auf einen Seitenweg meiner Forschungen gelangte ich im Jahre 1909, als ich, angeregt durch das Studium des obengenannten „Mercure galant", nach vielen verunglückten Versuchen die Sicherheit erhielt über die Möglichkeit, die klassischen französischen Tänze aus der Zeit Ludwigs XIV. auf der überlieferten choreographischen Grundlage mit der zugehörigen Musik wieder herzustellen. Die Vorführungen der von mir angeleiteten Solotänzerinnen des Dresdner Hoftheaters: Clara und Martha Gäbler fanden in Dresden, Frankfurt a. M. und Braunschweig außerordentlichen Beifall, konnten aber infolge mancher Hindernisse nicht fortgesetzt werden. Die Schlüsse, die aus der Eigenart dieser Tänze und ihrer Musik auf den Charakter der unter Lullys Anregung entstandenen Suitenmusiken gezogen werden können, sind musikhistorisch sehr wichtig (s. darüber Georg Muffats Bemerkungen in seinen Florilegien); ich hoffe, daß es mir

noch möglich ist, nach dieser Richtung einen wesentlichen Beitrag zu liefern. — Die Beziehungen zwischen den Lüneburger alten Klavierwerken und der englischen Musik der Elisabethanischen Zeit führten mich wieder auf ein anderes Gebiet; die Resultate meiner diesbezüglichen Studien gab ich 1913 in einem zu Dresden gehaltenen Vortrag „über die englische Musik zur Zeit Shakespeares und die Originalmusik zu Shakespeares Dramen", praktische Beispiele folgten meinen Erläuterungen. — Darauf kam der Krieg, die internationalen Verbindungen wurden abgebrochen, daß Konzertieren wurde äußerst erschwert. Ich beschloß, meine Studien an der Berliner Bibliothek fortzusetzen, und gab deshalb 1916 mein Abschiedskonzert in Dresden. Die Regierung ernannte mich zum Gutachter bez. der an Musiker zu verleihenden Titel und Auszeichnungen. Trotzdem ging ich nach Berlin, erst das Umsturzjahr trieb mich nach Dresden zurück. Daselbst hatte sich ein Komitee gebildet, das eine mit vornehmen Mitteln und auf neue Grundsätze aufzubauende Hochschule für Musik ins Leben rufen wollte; ich stellte meine Kraft — obwohl mit wenig Hoffnung — zur Verfügung. Nach einigen guten Anläufen scheiterte das Unternehmen daran, daß die in sichere Aussicht gestellte staatliche Unterstützung infolge der wirtschaftlichen Not in Wegfall kommen mußte. Eine meiner Schülerinnen bot mir in Böhmen ein ruhiges Asyl, das ich dankbar annahm. Nun, am Abend meines Lebens, war es ja an der Zeit, meine mannigfachen Forschungsergebnisse schriftlich vor der Welt niederzulegen. Leider sind die Verlagsverhältnisse inzwischen bedeutend schwieriger geworden, trotzdem darf ich hoffen, daß es mir noch beschieden ist, die seit lange geplanten und vielerseits erwarteten Ausgaben in der Weise, wie ich es für nötig halte, der Öffentlichkeit zu übergeben. Richard Buchmayer.

Russisches Musikleben

Von A. M. Wasserbauer, Wien (Schluß)

1915 starb in Petersburg Alexander Skrijabin — nicht lange, nachdem man seine Werke im Ausland kennen und auch vielfach schätzen gelernt hatte. In seiner Heimat allerdings hatte man ihm schon lange vor seinem frühzeitigen Tode (er starb 45jährig an einer Blutvergiftung) gehuldigt; waren doch alle Voraussetzungen für das musikalische Rußland gegeben, um einen Komponisten von der Art, wie es Skrijabin war, zu feiern: der herbe Geist, die neuartige Erfassung von Stimmungen, seine typische Rhythmik, die originellen Harmonien und seine bizarre Stimmführung. Die berauschende Freude, die grenzenlose, jedes Hemmnis kühn überspringende Ekstase, in der seine Kunst auflebte, sein Hang zum mystischen Heldentum (Prometheus!) — mögen uns Mitteleuropäern auch viele seiner Schöpfungen fremdartig anmuten, — alle diese seine charakteristischen Komponistenmerkmale lassen es uns gewiß nicht wundernehmen, daß sich aus ihnen nach seinem Tode unter der Berücksichtigung der völligen, fast zehn Jahre währenden Absperrung Rußlands vom Auslande ein Skrijabinismus entwickelt hat, um so mehr, als er damals wirklich der bedeutendste unter den modernen russischen Komponisten war und bis zum heutigen Tage auch geblieben ist. (Den in Amerika lebenden und schon ziemlich unproduktiv gewordenen Rachmaninoff kann man nicht mehr zu den modernen jungen russischen Komponisten zählen.)

Skrijabin wurde also gleichsam die Parole. Er wurde als der rechte Revolutionsgeist auf den Schild gehoben und gewissermaßen programmgemäß gefeiert. Noch heute gibt es in Moskau oder Petersburg wenig größere Konzerte, auf deren Programm nicht wenigstens eine Komposition Skrijabins zu finden ist. Daß dieser Umstand einer Profanation gleichkommt, braucht wohl nicht erst betont zu werden.

Durch die schon erwähnte Abgeschlossenheit der russischen Musikwelt von dem Auslande ergab sich aber auch eine stellenweise Überschätzung der eigenen Kräfte. Jetzt

aber, vielleicht auch nicht zuletzt unter dem Eindrucke der Gastspiele namhafter Künstler (wie z. B. Bruno Walters und des Busonischülers Petri) beginnen zwei Extreme einander gegenüberzustehen: restlose Verehrung aller russischen oder — aller europäischen Musik! Für den Kenner ergibt es sich aber von selbst, daß gerade aus der Zusammenwirkung von europäischer Technik mit der Originalität des russischen Gedankens eine neue Blüte der russischen Musik entstehen könnte.

Nun, da auch die europäischen Musikströmungen Widerhall in Rußland finden können, und dort auch wieder Strawinski und Prokoffieff aufgeführt werden, hat sich eine neue Richtung entwickelt, die von Skrijabin weg will. Sie versucht, der „Romantik" (wie sie drüben genannt wird) Skrijabins einen „Klassizismus" entgegenzustellen, obwohl die beiden Inspiratoren dieses „Klassizismus", Strawinsky und Prokoffieff ständig im Ausland leben. Dieser „Klassizismus" , der nichts weniger ist, als das, was man unter dieser Devise bei uns zu verstehen geneigt wäre, möchte, im Gegensatz zu dem von überwallenden Gefühlen und elementaren Ausbrüchen beherrschten Skrijabin strenge, technisch ernste Formen mit origineller Thematik vereinigen. (Die beiden Inspiratoren dieser neuen Richtung erscheinen allerdings nach den Werken, die wir zu hören bekamen, wenig geeignet, grundlegend für eine derartige neue Linie wirken zu können.) Sieht man aber von einem allzu strengen Urteil ab, so findet man unter den jungen russischen Komponisten immerhin erwähnenswerte Talente, auch wenn es keine großen sind.

Einer der typischesten Skrijabinisten ist als Komponist der bei uns auch nicht unbekannte, als Pianist aber jedenfalls einwandfreie Feinberg (am Klavier übrigens scheinbar der unumstritten beste Interpret Skrijabinscher Kompositionen). Von Feinberg sind bisher 7 Klaviersonaten (die Sonate ist gegenwärtig die beliebteste Kompositionsform in Rußland), Klaviersuiten und eine Reihe von Vokalwerken erschienen. Ein stürmischer, ungezügelter Geist beherrscht diese Kompositionen, die hellen freudebringenden Erscheinungen, die den letzten Schöpfungen Skrijabins anhafteten, sind ihm fremd. Ein arger Pessimismus beherrrscht die Art seiner Klaviererzählung mit den aufflackernden Passagen, die schwankende Rhythmik, kriechende Stimmführung, trompetenartige Aufschreie und die vornehmlich in Quarten gehaltene, vielstöckige Harmonie — alle diese Fakten zeigen ziemlich durchsichtig den geistigen Pfad, den er beschritten hat: von Liszt und Chopin, über Schumann springend zu seinem Vorbilde!

Auch Byk steht unter Skrijabins Einfluß, doch ist er einer der selbständigsten Skrijabinisten, der gewissermaßen sein Vorbild nur betrachtete, um sich selbst zu finden.

Dem Skrijabin der letzten Opera näherstehend kann man A. Alexandrow betrachten, der bisher 5 Klaviersonaten, kleine Klavierstücke, ein „sinfonisches" Quartett und zwei Zyklen von Liedern, die „Alexandryski Lieder" geschrieben hat. Ist es dem Schreiber dieses Aufsatzes auch nicht möglich gewesen, diese „Alexandryski Lieder" zu sehen bzw. zu hören, soll hier eine Stelle aus der Kritik der Zeitschrift „Zu den neuen Ufern" zitiert werden: „Klarer Ausdruck in der Vokalpartie, biegsam und deutlich in der Intonation der melodischen Zeichnung, gehaltvolle und bezaubernde Wendungen im Klavierpart, Kraft im dramatischen Ausdruck und im lyrischen Pathos — dies alles ließe vermuten, daß die ‚Alexandryski Lieder' eine der bedeutendsten Schöpfungen der jüngsten russischen Vokalliteratur seien. Die Klavierwerke Alexandrows lösen allerdings kein so besonderes Entzücken aus. Wohl ist die Form rein, doch herrscht ein fühlbarer Mangel an melodischer Phantasie (wie auch der Pariser Spezialkritiker Schletzer betont) auch die harmonische Sprache fällt auf, wogegen schablonenhaftes Wesen fast durchgehends bemerkt

wird. Im übrigen steht Alexandrow auch stark unter dem Einfluß von Medtner, der ja selbst durch Mittelmäßigkeit und zu sichere Art in der Phrasierung von sogar dramatischen Episoden bekannt ist. Auch Jewsejeff und Pawloff stehen sehr unter Medtners Einfluß. Über Jewsejeff finden wir in der „Zeitgenössischen Musik“ folgendes Charakteristikon aus der Feder Sabaneijeffs: „Jewsejeff ist seiner Natur nach kein Anhänger der Extremen. Er kultiviert warm und aufrichtig die Welt der Töne, die er als Erbschaft von dem jungen Skrijabin, Medtner und selbst von Rachmaninoff übernommen hat. Er ist ein Anhänger der antiken Ästhetik, wenn auch einer primitiven und breiten Ästhetik, die aber am besten zu den Gefühlen spricht. Dies ist die Musik unserer alten Romanciers, eine uns allen liebe und verwandte Lyrik, die noch aus den Tagen des alten Titoff kommt und bis zum genialen Tschaikowski führte. Wenn man Jewsejeffs musikalische Ahnen zeigen will, werden dies eher die russischen Lyriker und Medtner sein, als Skrijabin; trotzdem fällt das gemeinsame Harmonie-Lexikon Jewsejeffs mit Skrijabin in allen seinen Kompositionen auf.“ Nun möge man sich über einen modernen Russen auf Grund einer solchen Kritik ein Urteil bilden, ohne seine Werke selbst gehört zu haben!

Vielfarbiger als Jewsejeff, obzwar noch ganz in Kinderschuhen sind die Kompositionen Pawloffs, der aber bereits eine ganze Reihe von Klavier- und Vokalwerken geschrieben hat. Sein Hang zu Debussy ist unverkennbar. Unter seinen Kompositionen findet sich unter anderem ein Walzer (Skrijabin gewidmet), der sogar Sibelius-Wendungen zeigt.

Von „Jungen“ sei noch Krykow, Melkich und Polowinkin erwähnt, ferner Schinschin und Schirinsky (von letzterem ein Quartett mit origineller Stimmführung).

Hier sei auch eine Gruppe Petersburger Konservatoristen erwähnt, die sich in der letzten Zeit intensiv mit der Lösung des schon genugsam ventilierten Problems der Einführung des Vierteltones in der Musik beschäftigt.

Gewiß haben aber auch die „Alten“ nicht aufgehört, zu arbeiten, obwohl man in fast allen ihren Kompositionen eine gewisse Abspannung bemerken kann, die wohl letzten Endes nicht zum geringsten Teile auf die überstandenen Qualen der Revolution mit all ihren schweren Hunger- und Terrorperioden zurückzuführen sein dürfte. So arbeiten nun Medtner, Myasskowsky, Gedicke und Catoir in ihrem alten Fahrwasser weiter.

Medtner spielt unter ihnen die größte Rolle. Er (als der einzige unter den „Alten“) hat sich aufgerafft, um der musikalischen Jugend trotz seines Alters irgendeinen Gegenpol, irgendeine andere Richtung zu weisen, als ständig bei der Götzenverehrung Skrijabins zu verweilen. Er sah von allem Anfang an genau, daß so eine einseitige musikalische Orientierung unmöglich bleibende Werte hervorrufen kann. Und so versuchte er mit seinen, wenn auch schon schwachen Kräften, die junge musikalische Generation Rußlands von dem starren Festhalten an der Skrijabintradition abzubringen.

Nun ist aber Medtner, bei restloser Anerkennung seiner guten Absichten, gewiß nicht der rechte Mann für eine solche Gegenströmung, die, abgesehen von einer starken jungen Hand auch eines Führers bedurft hätte, der mit seinen eigenen Kompositionen den neuen Weg hätte weisen sollen. Medtner, der seinen Jüngern (mehr um des Gedankens als um der Tat selbst willen) als „Klassiker“ erscheint, ja selbst als Ideal des klassischen musikalischen Denkens, ist aber schließlich mehr Akademiker als alles andere. Nun sieht der schon erwähnte Schletzer in Strawinski und Prokoffieff jene russischen Meister, die befähigt wären, als Inspiratoren der musikalischen Jugend Rußlands zu fungieren. Er will in ihnen durchaus die beiden Kämpen sehen, die die Jugend zum Streit gegen den „Romantismus“ Skrijabins führen sollten! (Das Zitat Tannhäusers drängt sich auf die

Lippen, um es Schletzer zuzurufen: O, Wolfram, der du also sangest, du hast die Liebe arg entstellt!...). Gewiß hat Medtner, wie schon oben erwähnt, nicht mehr die Kraft, um einen gesunden Zug in die Richtlinien der musikalischen Jugend Rußlands zu bringen, aber jeder Außenstehende wird gewiß sagen: lieber einen Akademiker als Prokoffieff!

Medtner hat vor nicht langer Zeit ein Klavierkonzert vollendet, dessen gewaltiger Aufbau allein schon Anerkennung fordert. Mögen mit ihm auch Erinnerungen an Tschaikowsky und Glasunoff wachgerufen werden, so ist es gewiß ein Werk, das viele der jungen Schöpfungen der Skrijabinisten überragt. Stellt man auch seinem „Konstruktivismus" und seinem „antipsychologischen Formalismus" den Expressionismus und Evolutionismus Skrijabins gegenüber, so wird höchstens die Wahl schwer, keinesfalls aber kann daraus eine Negierung Medtners konstruiert werden. Auch in Rußland selbst ist man vielleicht als eine sarkastische Nebenerscheinung der radikalen Umwälzungen in der Lebensart im allgemeinen jeder folgerichtigen Entwicklung fremdgeworden und so fand Medtner in diesen Jahren in seiner Heimat wenig Anklang, jedenfalls aber weniger, als er verdient hat (insbesondere im Vergleiche mit seinen heimatlichen Zeitgenossen). Von den bekannten russischen Musikkritikern hat der fähigste, Sabaneyeff, als einer von wenigen Medtner uneingeschränktes Lob zuteil werden lassen.

Mijaskowsky hat seine sechste und siebente Sinfonie beendet, die nach den Urteilen der russischen Presse großem Interesse begegneten, aber allem Anscheine nach weder in der Form noch inhaltlich von besonderem Interesse sind. Auch Gedickes zweite Sinfonie ist kein Werk von überragender Stärke. Von Gedicke ist hingegen bereits der dritte Band einer Sammlung russischer Volkslieder erschienen, von der auch eine Ausgabe für Kammerensemble recht liebevoll bearbeitet ist (für eine Gesangstimme, Klavier, Violine und Cello).

So groß auch das Chaos sein mag, das man nach dieser Rundschau über das russische Musikleben vor Augen haben kann, lassen sich aus den beschriebenen Verhältnissen dennoch Schlüsse ziehen. Die intensive Konzerttätigkeit in den beiden Hauptstädten, die besonders in den beiden letzten Jahren an Umfang sehr zugenommen hat, zeigt auch eine ernste Pflege Beethovens, was schließlich in der letzten Auswirkung auf manchen jungen Hitzkopf in der Kompositionstätigkeit im guten Sinne ernüchternd wirken muß. Ist die moderne russische Musik weder vorteilhaft modern, noch echt russisch, so wird sich möglicherweise aus dem ernsten Wollen, das bei vielen dieser teilweise noch im Dunklen irrenden jungen Komponisten bemerkbar ist, eine von den Mätzchen unnatürlicher Originalität und fehlerhaften Aufbaus reine und gesunde Musikergeneration entwickeln.

Eines kann mit Bestimmtheit gesagt werden: hätte Rußland gegenwärtig auch nur ein Zehntel so fähiger produzierender Musiker, als es deren reproduzierende hat, so wäre es das erste Musikreich der Erde. Über die Opernpflege soll ein anderes Mal die Rede sein.

ROBERT SCHUMANN-STIFTUNG

Eingang:

P. M. .... 30.— M. | L. O. .... 6.— M.

Ausgang:

D. A. M. .... 12×10.— M. = 120.— M.
W. .... 3×10.— „ = 30.— „
W. S. .... 30.— „
R. G. .... 3×100.— M. = 300.— „

Kostenlose Lieferung der Z. f. M. an Bedürftige 25.80 M.
W. F. .... 10.— „
K. S. .... 20.— „

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Es ist unter gewissen Anhängern der extremsten musikalischen Moderne Mode geworden, ihren Bestrebungen dadurch einen musikgeschichtlich beglaubigten moralischen Kredit zu verleihen, daß sie behaupten, es handle sich um eine Wiederanknüpfung an die vorbachische Musik. Nachdem Paul Bekker in seiner im Jahre 1919 erschienenen Broschüre „Neue Musik", deren Gedanken bekanntlich an Ernst Kurths einseitige und verwirrende „Grundlagen des linearen Kontrapunkts" anknüpfen, von dem „Problem des neuen melodischen Stils aus dem Geist der alten Polyphonie" gesprochen hat, finden wir dies Schlagwort bei allen Versuchen wieder, eine von jeder Rücksicht auf harmonisches Empfinden gewaltsam losgelöste Musik zu rechtfertigen.

In den durch die neuen Stilversuche und das Unternehmen, sie historisch zu begründen, erregten Streit der Meinungen hat vor kurzem eine Veranstaltung der „Berliner staatlichen Akademie für Kirchenmusik", man muß schon sagen, mit imperatorischer Geste, eingegriffen. Der alarmierende Titel des Programms „Niederländische Kunst und ihr Einfluß auf die Gegenwart" war geeignet, hochgespannte Erwartungen zu erwecken.

Ein einleitender Vortrag des hochverdienten Musikhistorikers an der Berliner Universität, Johannes Wolf, hatte sein Schwergewicht in lichtvollen Ausführungen über Dufay, Josquin de Près, Obrecht, Orlando di Lasso, Sweelinck und nicht zu vergessen Okeghem, den Lehrer Josquin de Près'. Der Vortrag fand seine praktische musikalische Ergänzung durch stilvolle a cappella-Darbietungen des Madrigalchors unter Carl Thiel, welche Kompositionen der niederländischen Meister gewidmet waren. (Es fehlte nur ein Beispiel für die Musik Okeghems.)

Über das eigentliche Thema des Abends glitt der Vortragende — dies wurde allgemein als Enttäuschung empfunden — mit auffallend flüchtigen Worten hinweg. Wolf beschränkte sich darauf, mit zwei Worten auf gewisse ganz äußerliche Ähnlichkeiten zwischen der Kunst der Niederländer und den neuesten Stilversuchen hinzuweisen. Sein Verhalten läßt sich nur so erklären, daß er die Frage des Zusammenhangs zwischen der alten und neuesten Musik, die er wohl selbst nicht als einwandfrei gelöst ansieht, dem Urteil der Hörer der Musikstücke überlassen wollte. (Nach den Werken der Niederländer wurden, zum Zweck der Vergleichsmöglichkeit, nämlich a cappella-Chöre von Paul Hindemith und Ernst Krenek gesungen.) Der Vortragende mochte selbst fühlen, daß sich in diesen Dingen kein selbständig Urteilender eine Meinung aufoktroyieren läßt.

Und welches war der Eindruck auf die Hörer? Ich darf sagen, daß ich dem Empfinden der überwältigenden Mehrheit aller anwesenden Musiker Ausdruck gebe, wenn ich ihn dahin wiedergebe, daß die hemmungslose, von jeder inneren Bindung losgelöste, wie Schmutzflecken wirkende Polytonalität, welche die Chöre Hindemiths und Kreneks entstellt, mit dem Wesen der alten Musik, die bei aller gelegentlichen Satzkünstelei Einheitlichkeit erstrebt und sich niemals ins Chaotische verzettelt, nicht das geringste gemein hat. Mag es auch richtig sein, daß den Alten der Zusammenklang ein Ergebnis der melodischen Führung der einzelnen selbständig geführten Stimme bedeutete, daß von „harmonischer Auffassung" der Zusammenklänge in unserem Sinne keine Rede sein kann, die Freiheit der einzelnen Stimmen wurde deswegen doch nie zur Anarchie, wie sie Hindemith und Krenek als künstlerisches Prinzip auf den Schild erheben. Und welch hoffnungslose Unnatur liegt in dem Versuch, das harmonische Empfinden, das uns als Ergebnis einer natürlichen Entwicklung in Fleisch und Blut übergegangen ist, durch konstruierte Gebilde uns verleiden zu wollen!

Daß die modernistische Clique die Wiederholung eines Chors von Krenek, „Der Winter" erzwang, darf nicht wundernehmen und beweist natürlich gar nichts. Es war sogar für den Zuhörer sehr wertvoll, den Eindruck dieses Chors nochmals nachzuprüfen. Seine letzte Strophe namentlich ist durch eine widerwärtig klingende Polytonalität auf das empfindlichste entstellt.

Es ist also wohl nicht zuviel gesagt, daß die Veranstaltung der Berliner staatlichen Akademie für Kirchenmusik, so dankbar jede Gelegenheit empfunden wird, Werken der niederländischen Musik in vorbildlicher Wiedergabe zu begegnen, in Ansehung des erstrebten Beweises ausgegangen ist, wie das berühmte Hornberger Schießen.

Da wir einmal bei den neuen Stilversuchen sind, läßt sich ein Wort über Paul Hindemiths Serenaden op. 35 zwanglos anfügen. Sie wurden vor einiger Zeit von Rose Walter zur Begleitung einer Oboe, Bratsche und eines Cellos vortrefflich vorgetragen. Der Autor, dessen Schaffenstempo beängstigend zu wirken beginnt — ich erwähne nur nebenbei, daß nicht weniger als drei Konzerte für ein Soloinstrument mit Orchester in den Berliner Arenen kurz hintereinander gestartet sind — knüpft hier (man muß bei einer Eulenspiegelnatur wie der seinigen aller möglichen Extratouren gewärtig sein) überraschenderweise mit Frau Romantik, der heute so Vielgeschmähten, unzärtliche Beziehungen an. Eichendorff-Hindemith, Gleim-Hindemith, Ludwig Tieck-Hindemith — man traut seinen Augen und Ohren nicht! Von romantischem Empfinden ist denn auch in der Musik nirgends die Rede. Das Hauptgewicht liegt nicht in der melodischen Erfindung der wenig charakteristisch und ohne Poesie behandelten Singstimme. Träger des Musizierens sind die höchst ungeniert zur Entfaltung gelangenden drei Instrumente, welche die Gelegenheit, in einleitenden Tokkaten, Duetten und Trios sich gütlich zu tun, reichlich, allzureichlich wahrnehmen. Am seltsamsten wirkt das „Gute Nacht“, das sich zwar im Ausklang zu einer gewissen Stimmung durchringt, aber ganze Partien enthält, in denen die Bratsche, etüdenhaft behandelt, neben der Singstimme drauflos musiziert, ohne daß der geringste Zusammenhang erkennbar würde. Man könnte hier geradezu von einem Prinzip gegenseitiger Störung sprechen. Wer jemals, auf dem Korridor eines in „Betrieb“ befindlichen Konservatoriums stehend, mitangehört hat, wie sich Gesang und Instrumentalspiel aus verschiedenen Zimmern zu einem wirren Getön vermählen, hat das Hindemithsche Nebeneinander an der Urstätte erlebt. Viel rücksichtsvoller geht es wenigstens dabei nicht zu.

An dem Abend der Serenaden, die — ein in diesem Sinne „Vergebliches Ständchen“ — wohl nur das Herz eines ausgesprochen snobistischen Fräuleins zu entern imstande sind, wurde die Ideologie des modernen Gegeneinander auf die denkbar einfachste Weise ad absurdum geführt: Auf die Hindemithiade folgte Walter Braunfels' liebenswürdiges „Neues Federspiel“ (in der Fassung von 1924) gleichfalls von Rose Walter zur Begleitung eines Kammerorchesters unter Fritz Stiedry gesungen. Ein herzliches Naturgefühl, urgesundes Empfinden, spricht sich in dieser anmutigen, reizvoll klingenden, wenn auch nicht in tieferem Sinne eigenartigen Musik aus. Kein Wunder, daß sie nach dem Erlebnis der gesungenen, gegeigten und geblasenen Unnatur mundete wie ein erquickender Trunk und allgemeine Freude auslöste.

Gott sei Dank gibt es auch noch unter der jüngsten Generation gesunde Begabungen, welche die unnatürliche Losung: Zwangsgotisierung der Musik — sie ist nichts als eine Zeitmode — nicht mitmachen. Wenn ich hier mit einem Worte des jugendlichen Günther Raphael gedenke — er führte dieser Tage mit mehreren Instrumentalisten eigene Kammermusikwerke (op. 3, 8, 11 und 12) auf — so geschieht es nicht, weil seine Kompositionen bereits eine ausgesprochen persönliche Prägung aufweisen — sie sind — in besonderem Sinne — als praeraphaelitisch zu bezeichnen, das Persönliche ist erst im Werden — sondern um der natürlichen Entwicklung willen, die hier einem jungen Künstler von Musikantengeblüt beschieden zu sein scheint. In der Schule von Meistern vom Range Robert Kahns und Arnold Mendelssohns ist seine Begabung gefördert worden. Sie weist von der Sonate für Flöte und Klavier op. 8 bis zur Violinsonate op. 12 einen aufsteigenden Zug auf. Solch gesundes Streben verdient Ermutigung! Möge es vom vergiftenden Hauch moderner Irrlehren bewahrt bleiben! —

Über die Aufführung der Messe op. 1 von Kurt Thomas, jenes verheißungsvollen, von einer ganz ungewöhnlichen Begabung für das Vokale getragenen Erstlingswerkes, das anläßlich des Kieler Tonkünstlerfestes im Juni des vorigen Jahres in der „Z. f. M.“ gewürdigt worden ist (Juli/Augustheft 1925) vermag ich leider nicht zu berichten, da ich verhindert war, sie zu hören. Die Wiedergabe durch den Domchor unter der Leitung Hugo Rüdels soll wiederum stärkste Eindrücke ausgelöst haben. Ebensowenig war es mir möglich, die Dohnanyi-Tage — sie

brachten in der Hauptsache Aufführungen des Violinkonzerts, gespielt von Zoltan Szekély, von Orchesterwerken (Ruralia hungarica op. 32b) und Variationen über ein Kinderlied op. 21, für Klavier und Orchester op. 21 — mitzuerleben. Dohnanyi wurde, wie die Zeitungen berichten, als Pianist (Beethoven-Konzert in Es-Dur), Komponist und Dirigent auf das herzlichste gefeiert.

Austriaca

Von Emil Petschnig

Unsere Staatsoper scheint sich allmählich zu einer Dependance der Dresdener Bühne entwickeln zu wollen, denn nach dem „André Chenier" bekamen wir auch E. Poldinis „Hochzeit im Fasching" von dort importiert, ein Werk, darüber viele Worte zu verlieren sich nicht verlohnt. Seine ganz hübsche Grundidee wäre für ein flottes Singspiel tragfähig genug gewesen; statt dessen wurde sie durch breitspurige Behandlung — man nehme nur die Intrigue im 2. Akte, deren Einfädelung länger dauert als sie überhaupt Bestand hat — und kindische Episoden (der Aufzug der krapfentragenden Dienerschaft etc.) gewaltsam zu einer $3^1/_2$stündigen Oper ausgerenkt, wodurch sich der von Haus aus nur dünne Humor vollends verflüchtigte. Die Musik schlägt manchmal die dem ungarischen Milieu angemessene nationale Note an, aber ohne faszinierenden Einfall und Elan; im übrigen befährt sie die Gleise gutbürgerlicher älterer Opernfabrikation. Die Damen Weidt, Raidl, Anday, Jovanovics, die Herren Oestvig, Renner, Jerger als Singende, Herr Runge als Regisseur und Herr Reichenberger am Pult taten das Beste für die Sache, die hinsichtlich der Aufführungsziffer nur dann nicht eine verlorene gewesen wäre, wenn man dem Publikum im 1. Zwischenakte die auf der Szene servierten, so überaus opulenten Schaugerichte in natura vorgesetzt hätte. Dann wäre der Novität ein Erfolg à la „Gräfin Mariza" gesichert gewesen. Aber so —!

Bei den „Tonkünstlern" gelangte durch Cl. Krauss eine neue Orchesterkomposition J. Marx', „Idylle" (Concertino über die pastorale Quart) zur Uraufführung. Auch sie bewegt sich in dem vom Autor so bevorzugten Kreise der Naturstimmungen, fängt das Weben in Wald und Feld in reiche Polyphonie ein, Hirtenschalmei und Vogelrufe beleben die Landschaft, während ein edel-melodischer Gesang der Streicher von selig-schwelgendem Menschenherzen inmitten dieser Umgebung kündet.

Weiter lernten in einem vom Mainzer Generalmusikdirektor Paul Breisach dirigierten Konzerte nun auch wir R. Strauß' „Parergon" kennen. Dieses auf Bestellung aus dem linken Handgelenke für Paul Wittgensteins linke Hand hingeschleuderte Opus enthüllt schonungslos den immer erschreckenderen künstlerischen Niedergang seines Urhebers, der zudem kein Verantwortlichkeitsgefühl gegen seine bessere, größere Vergangenheit zu besitzen scheint. Nach dieser instrumental aufgedonnerten Niete, die erst gegen Ende sich etwas aus dem Nichts erhebt, war das 1. Kammerchorkonzert des „Philharmonischen Chors" unter Viktor Zuckerkandl ein wahres, lange nachwirkendes Erlebnis. Programm: Bach-Kantaten: „Liebster Gott, wann werd ich sterben" mit dem süßigkeitgetränkten Eingangschor (das wunderbare Oboensolo von Prof. Wunderer wundervoll geblasen), dem prächtigen Baßsolo (Hugo Breuer), und „Actus tragicus" mit seiner charakteristischen, nur Celli und Kontrabässe benützenden Streicherbesetzung (welch farbige Feinheit gegenüber dem steten Klimbim unserer Modernen!). Dann von Heinrich Schütz unter anderem die beiden Dialoge zwischen Christus und Maria Magdalena und aus dem Hohen Liede mit für jene entlegene Epoche erstaunlicher Individualisierung und dramatischer Schlagkraft. Solch ein Abend wirklich genialer Offenbarungen entschädigt für viele minderwertige zeitgenössische Produkte, die man als Kritiker über sich ergehen lassen muß, und beweist nur wieder, daß es keine „alte" und keine „neue", sondern nur gute und schlechte, erfühlte oder gemachte Musik gibt. Die Wiedergabe war in dem Maße rühmenswert, als der Besuch zu wünschen übrig ließ: Das ist das Los des Schönen auf der Erde!

Sehr erfreulich verlief auch das erste Auftreten der von Herrn Elemer von John begründeten Kammergesangsvereinigung, die mit Quartetten op. 112 und Volksliedern mit Vorsänger

von Brahms, mit 2 köstlichen Kanons für 3 Altstimmen von Haydn und altenglischen Madrigalen eine höchst willkommene Abwechslung in das ewige Einerlei der Konzertflut brachte. Den frischen, wohlgeschulten Stimmen der Damen Wojnikowa, Hochreiter, Bayer-Widhalm, der Her en Hoffmann und Tomek ruft man daher gerne zu: vivat sequens, denn einzig in der stets intensiveren Pflege der vokalen Kleinkunst öffentlich wie daheim liegt die Gewähr einer allmählichen Regeneration unserer Musik; in der Zurückführung auf ihre ursprünglische Grundlage, die menschliche Stimme als unmittelbarer, stärkster Ausdruck aller erdenk lichen Empfindungen, die sich aber nicht vergewaltigen, zu den unmöglichsten Kapriolen mißbrauchen läßt wie ihre mechanischen Surrogate, die Instrumente, deren Vorherrschaft während des letzten Jahrhunderts die Tonkunst auf den heutigen lieblosen, äußerlichen Stand gebracht hat.

Wie in jener Beziehung bereits der Zukunft vorgearbeitet wird, lehrte ein reizender „Ernster Musik-Abend" im Bundesgymnasium (Typ: Deutsche Mittelschule mit obligatem Musikunterricht) in Wien XVI, wo Mädchen und Knaben von 10—14 Jahren a cappella- u. begleitete Chöre (darunter Wolfs „Feuerreiter"!), Soloquartette, Sologesänge zu Klavier und Laute von Brahms, Schumann, Schubert etc., unter Leitung ihres Lehrers Prof. Dr. R. Maux aufs gelungenste zu Gehör brachten. Praktisches und Theoretisches geht hier Hand in Hand, und schon nach Erwerb der ersten Singgrundlagen (rhythmische und — Treffübungen) wird — natürlich vom Leichtesten vorwärtsschreitend — neben Heimatgesängen an die Schöpfungen unserer großen Meister (nicht an Handwerkerarbeiten) herangegangen, eingedenk dessen, daß zur Geschmackbildung, Weckung des Ehrgeizes usf. für die Jugend das Beste gerade gut genug ist. Durch beständige Vermehrung von Anstalten mit diesem Unterrichtsplan wird also zielbewußt die Voraussetzung für wieder tieferes Musikempfinden geschaffen, das schon in diesem kindlichen Alter instinktiv alles Schale und Leere ablehnt, ja sich bis zum Drange selbst (herzige 8—16taktige Weisen, die man ruhig als Volkslieder ansprechen kann) zu komponieren, verdichtet. Kurzum: ein Lichtblick in der sonst herrschenden pädagogischen Verknöcherung und im gegenwärtigen Musikbetriebe überhaupt.

Von namhaftem psychologischen Interesse war die in einem russischen Konzert von Prof. Constantin Saradjew (Moskau) zur hiesigen Erstaufführung gebrachte VI. Symphonie Nicolai Miaskowskys. Zumal im 1. und 3. Satze, in denen sich eine schon pathologisch zu nennende, an Verzweiflung grenzende slavische Melancholie durch Aufschreie, weinende Melodien und resignierende Ausklänge von nicht endenwollender Unersättlichkeit kundtut. Etwas weniger grau in grau, dafür auch minder typisch, „internationaler" gaben sich Scherzo und Finale. Eine auffallende Originalität ist dem Stücke jedoch nicht nachzusagen; an Gehalt und Faktur zeigt es sich merklich von Tschaikowskys „Pathétique" abhängig. Vorher fand Rachmaninoffs C-Moll-Klavierkonzert in Ella Kugel eine versierte Interpretin.

Als Novität brachte ferner die Kammermusikvereinigung Sedlak-Winkler die letzte Veröffentlichung von Frz. Schmidt, ein A-Dur Streichquartett, in eingefühltester Ausführung heraus. Nach Form und Satz klassischer Tradition getreu, erhebt es sich im teils schwermütig-, teils trotzig-melodischen Adagio zu bedeutender, Eigentöne anschlagender Höhe; im 1. Satze klingt einige Opernromantik, im Scherzo Brucknerscher Einfluß auf; matter geriet das Variationenfinale, was die Gesamtwirkung etwas beeinträchtigt. Dieselben, stets um wertvolles Neues bemühten vier Künstler brachten mit Rita Kurzmann am Flügel auch als Erste in einem Reger-Abend dessen posthumes C-Moll Klavierquintett insoweit zur Geltung, als das Gemisch schöner Gedanken, prächtiger Partien und dann wieder nur mosaikartig aneinandergereihter harmonisch-kontrapunktischer Satzkunst, welche Art des Komponisten schon in diesem Frühwerke deutlich wird, es erlaubt. Die höchste Stufe des „Wie aus einem Gusse sein" war ihm leider nicht zu häufig vergönnt.

Der Geiger Anton Popovici spielte mit auf solider Technik fundiertem Stilgefühl sowohl C. Francks gemütvolle A-Dur Sonate als die kapriziös-pikante von Debussy dem Auditorium sehr zu Dank und mußte sich zu mehreren Draufgaben verstehen. Durchaus auf Eleganz eingestellt war ein anderer Violinist, Eugène Bozza, der in einer von Martin Spanjaard dirigier-

ten Veranstaltung eine dem Virtuosen dienende „Fantasie" eigener Fechsung vortrug. M. Ravels 5 kleine Kinderstücke für Orchester „Ma mère l'oye" verharren in der Region des Spielerischen.

Von den Tanzproduktionen sei die der Gruppe G. Bodenwieser unter die Lupe genommen, worin „Der brennende Dornbusch" nach O. Kokoschkas Drama mit Musik von A. Tscherepnin zur Darstellung kam. Unter dem Titel verbirgt sich der als Thema heute so beliebte „Kampf der Geschlechter" mit dem die psychophysische Konstitution des Verfassers und seiner vielen Wahlverwandten so recht kennzeichnenden letalen Ausgang für den Mann. Es sind eben alle De Grieux, keine männlichen Künstler, deren Talent die sexuelle Sphäre überwinden, „sublinieren" hülfe, und darum erheben sich ihre Leistungen auch nicht über ein feminines Klagen und Anklagen, dem begreiflicherweise jeder heroische Aufschwung, jede packende Idee, jede Formungskraft abgeht, vielmehr alles in nebulosen Symbolismus sich auflöst. In unserem konkreten Fall war ein Rezitator, ein Sprechchor und Musik aufgeboten, zu denen abwechselnd oder zugleich auf den Brettern etwas tragiert wird. Aber minutenlanges Rumpfschwingen, Armfuchteln und Durcheinanderrennen einer Schar Mädchen um einen Mann ist noch lange nicht Pantomime oder Tanz. Einiges, wie die durch 3 Engelsgestalten versinnbildlichte „himmlische Liebe" oder das Schlußbild „Requiem" verfehlte einen gewissen Eindruck nicht, im übrigen aber geht diese ins philosophische Gebiet sich verlierende „gesuchte" Aufgabe wohl über die Möglichkeiten der Geberdensprache hinaus. Auch der sonst so begabte Russe konnte zu diesen Schemen nur eine tönende Begleitung liefern, die es bei bloßen dynamischen und rhythmischen Akzenten wie konventionellen Tonmalereien bewenden läßt. Erst wo der Tanz in seine natürlichen Rechte trat, so in „Girls" nach einer Nummer von Strawinskys Tanzsuite, fühlte man sich auf festem Boden und war die Wirkung eine reine.

VÖCKLABRUCK. Uraufführung des 112. Psalms von Bruckner. Das kleine, kaum 3000 Einwohner zählende Städtchen Vöcklabruck in Oberösterreich hat schon wiederholt durch musikalische Sonderaufführungen von sich reden gemacht. In Prof. Max Auer, dem Führer in der Brucknerforschung (die Verwandten Bruckners leben gleichfalls in Vöcklabruck), besitzt der Ort einen Musikdirektor und Pädagogen, der seit 25 Jahren unermüdlich an dem Auf- und Ausbau des Musikgetriebes arbeitet. Mit der Jubiläumsfeier war ein besonderes Festkonzert verbunden, bei dem Bruckners 112. Psalm uraufgeführt wurde. Die musikalische Welt wußte bisher nichts anderes davon, als daß er 1863 in Linz komponiert wurde. Als Bruckner, ein Jahr vor seinem Tode, in die ihm vom Kaiser zugebilligte Wohnung im Belvedere übersiedelte, hielt er prüfend Nachschau über seine musikalischen Schul- und Hausarbeiten. Vieles davon wurde als „Unterzündmaterial" verwendet. Unter den übriggebliebenen Notenblättern befand sich auch die Partitur des 112. Psalms für Doppelchor und großes Orchester. Sie trägt als Entstehungs- und Vollendungsvermerke die Daten: Juni und 5. Juli 1863; fällt demnach nach der F-moll-Sinfonie und vor Niederschrift des „Germanenzuges". Ob Kitzler, bei dem Bruckner damals in Linz sein Musikwissen erweiterte, den Psalm durchgesehen, ihm dabei beratend zur Seite gestanden hat, läßt sich nicht apodiktisch feststellen. Göllerich antwortete mit nein, Auer mit ja. Ich halte die letztere Meinung für die richtige. Bruckner fuhr erst im Juli 1863 mit seinem Berater Otto Kitzler zur „Freisprechung" zum „Jäger in Kürnberg" (ein beliebter Ausflugsort der Linzer).

Orchesterfanfaren und Alleluja-Ausrufe des Chores leiten das Werk (soeben in der Universal-Edition erschienen) ein. Halbtaktig baut sich der Doppelchor auf, jeder weist selbstständige Führung auf. Der Text wird in tonmalerischen Farben nachgeahmt. In den Ausweichungen, den Übergängen merkt man schon Brucknersche Eigenart. Chromatische Baßrückungen eines Zwischenspieles künden eine Steigerung; sie führt nach Des-Dur „Hoch über alle Völker". Hier meldet sich auch der typische Triolenrhythmus in der Begleitung. Eine Lichtung nach C-Dur: „über die Himmel", bringt die zweite Steigerung. In friedlicher Ruhe zieht der F-Dur-Teil vorüber, der nur kurz einmal rhytmisch forsche Aufbäumung aufweist. Dem eingefügten Anfangs-Alleluja reiht sich eine schwungvolle Fuge an, worauf als Abschluß der erste Teil wiederholt wird. Man machte dies, weil die letzten Partiturseiten fehlen und die vorhandenen fünf Takte notengetreu mit dem Beginn übereinstimmen.

Der Psalm, der von Auer stilvoll vorgeführt, vom Chor und Orchester begeistert vermittelt wurde, übte nachhaltigen Eindruck.

Der Uraufführung gingen die Bach-Kantaten — Raritäten in Oberösterreich — „Du Hirte Israel" (chorisch kristallinisch herausgearbeitet) und „Schlage doch, gewünschte Stunde" (von Frl. Zunt geschmackvoll gesungen), sowie Beethovens „Zweite" voraus. Prof. Auer, der Jubilar, wurde herzlich und nach Gebühr gefeiert. Franz Gräflinger.

Zu unseren Musik- und Bilderbeilagen

Unsere Musikbeilage soll in Richard Buchmayers eigentlichstes Gebiet führen. Sie zeigt ihn als Erforscher der vorbachschen deutschen Klaviermusik und zugleich als den kompetentesten Bearbeiter derartiger Musik. Niemand wußte vorher, daß die deutsche Klaviermusik fast ein Menschenalter vor Bach bereits auf einer Höhe steht, wie sie gerade auch die von Buchmayer wieder entdeckten Klavierwerke von Matthias Weckmann (1621—74) zeigen. Es sind dies Tokkaten, Canzonen und fünf Suiten, von denen die in h-moll hier zum ersten Male im Druck erscheint und unsern Lesern in der Bearbeitung des Dresdner Forschers geboten wird. Daß man bereits einer geschlossenen, ungemein scharf profilierten Kunst gegenübersteht, die bei richtigem Vortrag ihrer heutigen Wirkung ohne weiteres sicher ist, merkt wohl auch der weniger historisch geschulte Spieler, so er nur bei Bach zu Hause ist. Daß wir die Suite bringen konnten, verdanken wir noch im besonderen der Freundlichkeit der Herren Breitkopf & Härtel, in deren Verlag eine ganze Reihe gerade auch vorbachscher Klavierwerke in Buchmayers Ausgabe erscheinen wird. Diese Ausgabe wird etwas ganz Besonderes darstellen; sie soll nicht nur kurzen erläuternden Text enthalten, sondern gibt Bearbeitung und Urtext gesondert, ermöglicht somit genauesten Einblick in die von Buchmayer geübte Bearbeitungstechnik. — Daß wir Buchmayer auch im Bilde zeigen, ist so etwas wie selbstverständlich. Im letzten Heft versprachen wir, das Bild Albert Paynes zu zeigen, dem wir die Erfindung der kleinen Partitur-Ausgaben verdanken und den wir in dieser Eigenschaft (s. letztes Heft S. 171) in Schutz zu nehmen hatten.

Neuerscheinungen

Von Musikern und Musik. Ein deutsches Buch für Schule und Haus, herausgeg. von Walter Kühn und Hans Lebede. I. Band: Von den Anfängen bis zu Beethoven. II. Band: Von Weber bis Schreker. 8°, 364 und 538 S. Verlag G. Freytag, G. m. b. H., Leipzig 1926.

Hermann Keller: Die musikal. Artikulation insbes. bei Joh. Seb. Bach. Mit 32 Notenbeisp. und einem Anhang: Versuch einer Artikulation der Fugenthemen des Wohltemperierten Klaviers und der Orgelwerke. 8°, 144 S. H. II. d. Veröffentlichungen des Musik-Institutes der Universität Tübingen. C. L. Schultheiß, Musikverlag. Stuttgart 1925.

Ludwig Wilss: Zur Geschichte der Musik an den Oberschwäbischen Klöstern im 18. Jahrh. Mit Notenbeil. 8°, 69 und 67 S. H. I der gleichen Veröffentl. Ebenda.

Karl Weidle: Bauformen in der Musik. Mit 3 Tafeln. 8°, 90 S. H. III. d. gleichen Veröffentl. Ebenda.

Georg Böttcher: Die Aufgaben des Männerchor-Dirigenten. Ein Beitrag zur Hebung des Männerchorgesangs. 8°, 30 S. Carl Merseburger, Leipzig.

Frieda Loebenstein: Intervallmethodik als Mittel funktionaler Gehörbildung. 8°, 19 S. Sonderabdruck aus „Die Musikerziehung" (Zentralorgan f. alle Fragen der Schulmusik usw.) Berlin-Tempelhof, Albrechtstraße 41.

Musik der Gegenwart. Eine Flugblätterfolge. Nr. 9: Alban Bergs Wozzeck und die Musikkritik. 8°, 32 S. herausgeg. von den Musikblättern des Anbruch, Wien. — Es handelt sich hier um eine Auslese der positiven und negativen Kritiken über den „Wozzeck".

„Die Blaue Blume". Zeitschrift der Romantischen Gemeinde zur Pflege der Romantik, begründet, herausgegeben und geleitet vom Verleger Werneck. 1. Jahrg., 1. Heft, Okt. 1925. 8°, 108 S. Edda-Verlag, Leipzig, Kronprinzstraße 43. — Das Heft enthält an Musikalischem: einen lesenswerten Aufsatz über Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele" von Dr. Eduard Otto, ferner Aufsätze über die Zoppoter Waldoper und die Bayreuther Festspiele. Die 16 Seiten umfassende Notenbeilage bringt eine Probe aus Prof. Kurt Hösels „Euryanthe - Bearbeitung (s. a. seinen Begleitaufs.) sowie ein Lied von Eug. Bodart.

Miniature Essays des Verlags J. & W. Chester, London: Arthur Honegger (15 S.), Poldowski (10 S.), Gabriel Groolez (16 S.), Francesco Santoliquido (14 S.). — Der Verlag setzt damit seine, schon früher hier angekündigte Sammlung von Essays über zeitgenöss. Musiker fort. Jedes Heftchen enthält eine Photographie sowie ein Notenfaksimile des betreffenden Komponisten.

Muse des Saitenspiels. Fach- und Werbe-Monatsschrift für Zither-, Gitarren- und Schoßgeigenspiel. Verlag und Herausgeber: Rich. Grünwald, Bad Honnef a. Rh. — Diese im 8. Jahrg. stehende Zeitschrift zeichnet sich durch ihre, jedem Dilettantismus ferne Gediegenheit aus. Besonders bemerkenswert ist die Notenbeilage.

Nachrichten des Gesang- und Musikvereins St. Pölten i. Österreich. I. Jahrgang. Folge I—III. — Daß auch in kleineren Städten ein sehr reges musikal. Leben zu herrschen vermag, beweisen gerade diese „Nachrichten", die neben den Vereinsmitteilungen auch der Hebung des musikal.-künstlerischen Interesses ihrer Mitglieder dienen wollen.

Besprechungen

BÉLA BARTÓK: „Das ungarische Volkslied", Versuch einer Systematisierung der ungarischen Bauernmelodien. — Verlag de Gruyter & Co. Berlin und Leipzig, 236 S., 320 Melodien.

Es ist erstaunlich, mit welcher Liebe und Gründlichkeit der bekannte kompositorisch-eigenwillig-bizarre Bartók sich dem Studium des Volksliedes seiner ungarischen Heimat in diesem Werke hingibt. Die Grundzüge der musik-folkloristischen Unterlagen zur Entstehung und Charakterisierung der Volkslieder sind für Ungarn und die angrenzenden Länder im großen und ganzen dieselben wie in deutschen Landschaften. Der Unterschied liegt in der Überwiegung des isometrischen und isorhythmischen Stiles bei den Ungarn, ferner in dem Vorzug des Tempo-giusto Rhythmus, welcher durch Straffung des rubato Vortrages sich bemerkbar macht. Des weiteren in dem Fehlen des Auftaktes, durch die eigenartige ungarische Prosodie verursacht. Überraschend wirkt der Nachweis, daß die sogenannte ungarische Tonleiter (g a b cis d es fis g) der ungarischen Bauernmusik gänzlich unbekannt ist. Der Verf. fand unter den 320 Melodien nur 8 Lieder in dieser Tonart. Die Melodien schwanken zwischen peutatonischen, dorischen, aeolischen und Dur- und Molltonarten, mit anderen Worten: das halbstufige Leitetonsystem ist nicht genügend ausgeprägt, eine Erscheinung, die man vielfach in kulturarmen Ländern vorfindet. Daß das monozentrische Tonsystem jedoch zahlreich in den Notenbeispielen zum Ausdruck kommt, scheint dem Verf. entgangen zu sein. Das Werk ist in deutscher Sprache erschienen. Hedwig Lüdeke hat die deutsche Übersetzung der 320 Liedertexte besorgt, so daß die ungemein interessanten Weisen mit ihren Texten auch in deutschen Landen erklingen können. Das ungarische Volk ist ob dieses monumentalen Grundstockes und Quellenwerkes zu beneiden, und es wäre wohl zu wünschen, daß ein deutscher Meister sich in gleicher Weise der ungehobenen Schätze deutscher Volksliederliteratur annehmen möchte. L. Riemann.

J. N. FORKEL. Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Zunftwerke. Hrsg. von Jos. M. Müller-Blattau. gr. 8°, 101 S. Augsburg, Bärenreiter-Verlag, 1925.

Man muß sich fast verwundern, daß die erste Biographie Bachs, die mit Recht einstmals berühmte von Forkel, bis dahin noch nicht neu aufgelegt worden ist. Denn abgesehen von ihrem künstlerischen Wert ist und bleibt sie, 1802 veröffentlicht, das ehrwürdigste und dabei kühnste Denkmal, das Bach gesetzt worden ist, und hätte tatsächlich in das Haus jedes Bachfreundes gehören müssen, wenn die Originaldrucke allmählich nicht so selten geworden wären. Der vornehme Neudruck, dem Müller-Blattau in Königsberg das nötige Vor- und Nachwort mit den kritischen Zusätzen gegeben hat, macht die Anschaffung nunmehr jedem möglich, und keiner wird sie bereuen. Man trifft Beobachtungen und Bemerkungen, die auch heute nicht überboten sind, der berühmte Schlußsatz weist immer noch prophetisch in die Zukunft: „Und dieser Mann — der größte musikalische Dichter und der größte musikalische Deklamator, den es je gegeben hat, und den es wahrscheinlich je geben wird — war ein Deutscher. Sei stolz auf ihn, Vaterland; sei auf ihn stolz, aber, sei auch seiner wert".

DENKWÜRDIGKEITEN DES VENEZIANERS LORENZO DA PONTE. Hrsg. von Gustav Gugitz, 8°. 3 Bde. LXXXIII u. 431, 400 u. 453 S. Dresden, Paul Aretz.

Das heutige starke Interesse für Memoirenliteratur in Deutschland hat auch die „Denkwürdigkeiten" da Pontes wiederum flottgemacht, dieses Mal in einer kommentierten Ausgabe, für die man überaus dankbar zu sein hat. Was G. Gugitz, ein Spezialist der „Casanova"-Zeit, an Erklärungen, teilweise unerschlossenen Dokumenten usw. beibringt, macht diese Ausgabe zu einer kulturhistorisch bedeutsamen Erscheinung auf diesem Gebiet, weshalb die „Denkwürdigkeiten" gerade aus diesem Grunde allen Interessenten empfohlen werden können. Denn an und für sich ist das, wodurch da Ponte als Librettist Mozarts unvergängliche Bedeutung erlangt hat, genaueren Kennern der Mozartliteratur bekannt — schon Chrysander hat die eigentlichen „Mozart" Abschnitte kommentierend mitgeteilt —, wie bekanntlich da Pontes Jahre in Wien den Höhepunkt seines abenteuerlichen Lebens ausmachen. An und für sich halten da Pontes Aufzeichnungen einen Vergleich mit denen Casanovas, seines berühmten Freundes und Landsmannes, in keiner Beziehung aus, eine starke Persönlichkeit, ein Mann von ausgeprägter Eigenart ist der sonderbare „Abbate", ein getaufter und bei aller Zähigkeit weicher Jude, nicht. Der letzte Band mit den Erlebnissen in Amerika, die ihn als unverbesserlichen Narren hinsichtlich seiner Menschen-Unkenntnis zeigen, ist mit den ewigen Wiederholungen von Reinfällen direkt peinlich zu lesen. Das Hauptinteresse konzentriert sich deshalb auf die beiden ersten Bände mit den Erlebnissen in Italien, Deutschland und vor allem Wien. Von besonderem Interesse ist die vollständige Lektüre der Memoiren deshalb, weil ersichtlich wird, daß da Ponte sich um Musik eigentlich gar nicht gekümmert hat und er ohne sichtbare spezielle Vorbildung musikalischer Librettist geworden ist; sein erster Versuch war denn auch ein vollständiger Fehlschlag. Wie gesagt, ihren besonderen Wert erhalten die „Denkwürdigkeiten" durch die ebenso kenntnisreiche und eminent fleißige Herausgeberarbeit. Die Druck- und sonstige Ausgabe ist für verwöhnte Liebhaber des „schönen Buchs" bestimmt. A. H.

ALFRED HOLTMONT: Die Hosenrolle, das Weib als Mann. 8°, 247 S. Meyer & Jessen, München.

Rezept: Man nehme, gleichgültig woher, zirka hundert Abbildungen, nicht so anstößig, daß sie den Staatsanwalt, aber anstößig genug, daß sie die Gemüter frühalter und frühreifer Knaben in Bewegung setzen; man liefere dazu einen Text, der zu den betreffenden Bildern nicht eigentlich in Beziehung steht; man übergieße das Ganze mit einer nicht allzu dicken wissenschaftlichen Sauce; man garniere es mit einem wichtig aussehenden, aber ungenauen Verzeichnis der im Text genannten Werke — und man serviere es lauwarm den Liebhabern. —

Schade um das Problem. Den „Geschlechtswechsel" kultur- und sittengeschichtlich, oder auch literar- und theaterhistorisch einmal vollständig darzustellen, wäre eine lohnende und reizvolle Aufgabe der Geisteswissenschaft. Aber Bücher wie dieses schrecken durch Form und Gehalt den Wissenschaftler ab.

Schade um den Verfasser. Man würde ihm die Gelegenheit gönnen, seine oberflächlichen Studien einmal vertiefen, und seine Resultate in ernsterer Weise vorlegen zu können. A. Jolles.

ARIEL: Das Relativitätsprinzip der Musikalischen Harmonie. 8°, 171 S. Neunzehn-Stufen-Verlag, Leipzig 1925.

Ariel schreibt im ersten Kapitel: „Was wir entschieden erwarten müssen, ist die Gründlichkeit der kritischen Einstellung. Gründlichkeit im buchstäblichsten Sinne". Diese Gründlichkeit, für uns übrigens selbstverständlich, zwang uns zu einer ausführlichen schriftlichen Auseinandersetzung mit den von Ariel entwickelten Ideen. Die Schriftleitung unserer Zeitschrift glaubt jedoch, der größte Teil der Leser sei wohl an der praktischen Förderung unserer Kunst, nicht aber an wissenschaftlich-theoretischen Experimenten interessiert. Aus diesem Grunde sei das Ergebnis unserer Untersuchungen der breiten Öffentlichkeit in einigen kurzen Sätzen vorgelegt.

1. Reinwissenschaftlich ist die Konstruktion eines 19-Stufen-Systems sehr interessant, wenn auch nicht neu; denn bereits Zarlino beschäftigte sich mit dieser Idee. Ariel bringt aber einen wunderbar ausgearbeiteten mathematischen Beweis für die wissenschaftliche Möglichkeit des 19-Stufen-Systems. Leider verwechselt er wichtige Grundbegriffe. Er sagt, sein 19-System sei die (!) naturgegebene Grundlage der Musik. Ist ihm diese Behauptung wirklich ernst? muß man fragen. Wie kann ein temperiertes System naturgegeben sein? Wie kann ein System, das die reine Quinte (2:3) und die große Terz (4:5) vollständig vernichtet und nur eine annähernd reine kleine Terz zur Systemgrundlage nimmt, den Anspruch erheben, das naturgegebene System zu sein? Rein wissenschaftlich hat Ariel mächtig daneben getroffen. — 2. Praktisch-musikalisch ist das 19-Stufen-System einstweilen belanglos, da es erst noch in die Praxis umgesetzt zu werden hofft und verheißt. Die Praxis hat aber kein Interesse an Versprechungen, deren Erfüllungszeit nicht abzusehen ist, sondern nur an Tatsachen, an Erfüllungen. Ferner weist die Praxis in den allermeisten Fällen Schreibtischkonstruktionen ab und läßt sich auch von den größten Gelehrten ihren Weg nicht vorschreiben; Ariel und Haba (den er so sehr ungnädig behandelt) sind ihr in dieser Hinsicht gleich wertvoll. Praktisch-musikalisch hat also Ariel erst den Beweis der Brauchbarkeit seines Systems zu liefern; über die Notwendigkeit entscheidet dann nicht er, sondern die Allgemeinheit der musikalischen Menschheit! — 3. Reinmenschlich ist die Erklärung und Begründung des 19-Stufen-Systems unter unangenehmen Begleiterscheinungen erfolgt. Die vernichtende und bis zur Gehässigkeit gesteigerte abfällige Beurteilung der ganzen 12-Ton-Musik (Theorie, musikalische Formen, Notenschrift, Tonalitätsbegriff, Dominantfunktion, Klaviaturanordnung usw.); der durchschimmernde Neid auf den technischen Vorsprung der Habaschen Vierteltonklaviere, sind keine Züge, die eine rein sachliche Behandlung der Frage erwarten lassen. Man kann des unangenehmen Gefahrgefühls sich kaum erwehren, daß die wissenschaftlich ausgezeichneten Grundgedanken des Systems in einem Wust von unsachlichen Begleiterscheinungen erstickt werden. — 4. Lieber Ariel, wir bitten Dich, rede nicht so viel, sondern arbeite Dein System, aber im geheimen, bis zur praktischen Reife aus; baue 19-stufige Instrumente (Zarlino sei Dein Schutzpatron) und beweise der Welt, daß die 19-Stufen-Musik wirklich die einzige gute und notwendige Musik ist, wie Du es wissenschaftlich-mathematisch einwandfrei bewiesen hast, und die Welt wird Dir zujubeln, im buchstäblichsten Sinne. Aber bitte nicht mehr über die anderen schimpfen, bevor Du es besser als sie gemacht hast! Jos. Achtélik.

WILIBALD NAGEL: Beethoven und seine Klaviersonaten. Zweite, wesentlich veränderte und verbesserte Auflage. 2 Bde. 8⁰. 248 u. 415 S. Langensalza, H. Beyer u. Söhne.

Nagels Werk über Beethovens Klaviersonaten behauptet auch heute noch seinen Rang in der einschlägigen Literatur und kann vor allem solchen empfohlen werden, die zum erstenmal in diesem Reiche des Meisters Fuß fassen wollen. Er findet Belehrung nach den verschiedensten Seiten hin, sofern der Verfasser gerade auch die biographischen Umstände zur Sprache bringt. Wertvoll wird diese Auflage nicht zum wenigsten durch die Heranziehung der wichtigsten Skizzen, so daß in der Erkenntnis Beethovens auch nach dieser Seite hin tüchtig vorgearbeitet wird. Was die künstlerische Einführung in die Werke betrifft, so dürften die meisten Musiktreibenden dem Verfasser, der kein Analytiker im Sinne Riemanns ist und auch eine andere Musikanschauung vertritt, für viele Einblicke in die Werke sehr dankbar sein. H.

J. S. BACH: Brandenburgisches Konzert Nr. 2 und Nr. 3.-G. B.

PERGOLESI: La serva padrona. Die Magd als Herrin. Partitur und Klavierauszug. Wien, Philharmonischer Verlag.

Daß nun auch Pergolesis Meisterwerk in einer sauberen, von Dr. Geiringer sachgemäß und künstlerisch hochwertig bevorworteten Taschenpartitur zu haben ist, wird man besonders im Interesse der heranwachsenden Komponistenjugend begrüßen. Junge Opernkomponisten müßten zunächst in einem derartigen Stil, der nur eines, Sachlichkeit kennt und vor dem alle Allotria zuschanden werden, sich üben. Die Partitur ist vollständig, sofern sie auch die Rezitative aufweist, ferner sind die französischen Einlagen beigegeben. Der Baß ist ausgesetzt, und zwar gut, zu allem hin findet sich auch der Kleinmichelsche Klavierauszug sowie ein Bild des Komponisten. Trefflich sind auch die Ausgaben der beiden Bachschen Konzerte, zu denen H. Gál den Baß ausgesetzt hat. Beigegeben sind die Bilder P. E. und W. Fr. Bachs, die hier aber nichts zu suchen haben. Wir würden in Zukunft zur Faksimilierung einer handschriftlichen Seite aus dem betreffenden Werk J. S. Bachs raten. H.

HEINR. AUG. MARSCHNER: Der Vampyr. Neue Bearbeitung von Hans Pfitzner. Verlag Adolph Fürstner, Berlin W.

Pfitzners verdienstvolles Eintreten für zu Unrecht vergessene oder vernachlässigte deutsche Meisterwerke ist bekannt. Wir verdanken ihm jetzt die vorliegende Neuausgabe der einst vielgespielten Oper. Pfitzners Bearbeitung beschränkt sich im wesentlichen auf Kürzungen, Retuschen und ist vom Geist hoher Wertschätzung und tiefer Einfühlung in Marschners Werk und Persönlichkeit getragen.

Von ganz besonderem Wert ist sein ausführliches Vorwort, das sich über das Thema hinaus zu einem stolzen Bekenntnis zu deutscher Kunst auswächst und scharfe Schlaglichter auf unser derzeitiges Kunstleben wirft.

Handlung und Musik des Vampyr als bekannt vorausgesetzt, bleibt lediglich nötig, immer wieder darauf hinzuweisen, welch geniales Werk hier aus dem Geist der Volkssage herausgewachsen ist. Welch scharfes musikalisches Charakterisieren, wie quellfrisch die Musik der Volksszenen. — Gilt uns solch ein Werk wirklich nichts mehr oder weniger als französische und italienische Zuckerschmarren, die geschäftstüchtige und verantwortungslose Theaterleitungen immer wieder auftischen müssen?

Hier haben die deutschen Theater wirklich eine ehrenvolle und dankbare Aufgabe zu erfüllen und Stuttgarts Beispiel zu folgen. Bequem genug ist es ja gemacht, Klavierauszug in mustergültiger Ausstattung wie gedruckte Partitur liegen vor, kein Kapellmeister oder Regisseur braucht noch seinerseits zu „bearbeiten", es heißt nur zugreifen und mal die Mignons—Samsons schlafen zu lassen.

Georg Kiessig.

WILHELM TRENDELENBURG: Die natürlichen Grundlagen der Kunst des Streichinstrumentenspiels. XIX, 300 S. gr. 8⁰, mit 84 Abbildungen. Verlag von Julius Springer, Berlin 1925.

Mit Recht wendet sich der Verfasser gegen die oft zu hörende Ansicht, daß physiologische Kenntnisse für den Musiker bedeutungslos seien. Dies mag, abgesehen vom allgemein bildenden Wert solchen Wissens, zutreffen für die innerhalb der Nerven und Muskeln sich abspielenden Vorgänge, die dem Laien unkontrollierbar sind. Der Physiologe Tr. tritt aber an seine Aufgabe in erster Linie als Praktiker heran und vermittelt wissenschaftliche Erkenntnisse vor allem insoweit, als sie geeignet sind, den Spieler technisch zu fördern. So sind auch die photographischen Reproduktionen von Saitenschwingungsformen, die nach sorgfältig ausgearbeiteten Methoden gewonnen sind, sehr lehrreich für die Erkenntnis der verschiedenen Arten des Bogenansatzes.

Im Gegensatz zu den meisten Autoren stellt sich Th. nicht auf den einseitig geigerischen Standpunkt, sondern untersucht vergleichend das Spiel der Streichinstrumente von der Violine bis zum Kontrabaß, Gemeinsames und Unterscheidendes klar herausstellend. Auch darin unterscheidet sich das Buch vorteilhaft von Schriften ähnlicher Tendenz, daß es keine im voraus feststehenden Dogmen kennt, sondern in streitigen Fragen vorsichtig abwägt. Der Leser wird dabei angeregt, über Dinge nachzudenken und sie experimentell nachzuprüfen, die er gewohnt war unbesehen für richtig zu halten. Es sei beispielsweise an das Problem der Bogenkantung erinnert, das für jedes Instrument eine besondere Behandlung erfordert.

Bei der Betrachtung des Begriffes der „natürlichen Technik" stellt Tr. die auch sonst allgemein anerkannte Forderung auf, mit dem Minimum der Ermüdung zu arbeiten. Als Ursache der Ermüdung erkennt er gewisse „Grenzstellungen" der Gelenke, der Spieler hat daher Sorge zu tragen, diese nur selten und vorübergehend eintreten zu lassen.

So viel aus dem ebenso wertvollen wie reichhaltigen Stoff, der wohl die gesamte Spielpraxis lückenlos umfaßt und neben der technischen Ausführung auch die materiellen Vorbedingungen (Stegrundung, Cellostachel, Saitenabstand u. a.) einschließt.

Mit den die gleichen Themen behandelnden alten und neuen Autoren setzt sich Tr. in vornehmster Weise kritisch auseinander, auch ein Vorzug, der geeignet ist, unsre Sympathie zu erhöhen. Papier, Druck und Bildwiedergabe sind erstklassig.

Dr. H. Kleemann.

CARL NIELSEN: op. 48. Praeludium und Thema mit Variationen für Violine solo. Edition Peters.

Eine freie Phantasie als Präludium, ein einfaches, ansprechendes Thema mit geigerisch interessanten Variationen. Dieses Werk bietet einem Virtuosen eine Menge sehr dankbarer Aufgaben.

Prof. R. Reitz.

G. F. HÄNDEL. Salomo. Eingerichtet von Karl Straube. Kl.-Auszug. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Der Klavierauszug von Händels Oratorium „Salomo", das am Leipziger Bachfest so außerordentlich einschlug, ist nun in Straubes den Chorteil völlig wahrender, die Arien in sorgsamster Weise beschneidender Einrichtung erschienen, in sauberstem Klaviersatz von Günther Raphael und nach der Übersetzung H. Roths. Damit wird eines der schönsten und ausgesprochensten Chororatorien der deutschen Musikwelt gewonnen, und man wünscht von Herzen, daß es in dieser recht bald festen Fuß fasse. H.

W. FRIEDEMANN BACH: Klavierkonzert Es-Dur für 2 Klaviere, neu herausgegeben von Heinrich Schwartz, München. Edition Steingräber.

Das Konzert, geschrieben im Jahr 1761, früher schon von Hugo Riemann im gleichen Verlag mit eingezogenem Orchester herausgegeben, hat durch den neuen Bearbeiter ihm zeitgemäß erscheinende Umwandlungen erfahren, durch die es ihm gelunist, das Werk vollklingender und dem modernen Klavier mehr angepaßt zu machen. Bei der Seltenheit des Genres ist selbstverständlich solch ein Werk, das zwei Spielern ein Feld der Tätigkeit bietet, von großem Wert, zumal es sich hier um das Produkt einer aus dem Vollen schöpfenden, reichen, musikalischen Kraftnatur handelt. Elf Jahre nach dem

Tod des großen Vaters geschaffen, zeigt das Konzert doch deutliche Spuren der Stilwandlung. Statt des großen, ernsten Barocks herrscht hier schon das weltfreudige, genußfrohe, schwelgende Rokoko. Die Melodie entledigt sich des schweren kontrapunktischen Gewandes und fließt in fröhlichem Selbstgenügen frei dahin, den verschiedensten wechselnden Stimmungen Ausdruck gebend. Ob angeregt von der Mannheimer Schule oder nicht, hier liegen schon Keime der großen klassischen Blütezeit vor, herzerfreuend, viel verheißend. Das Werk kann sowohl mit Begleitung des ebenfalls etwas modernisierten Orchesters als auch nur von den zwei Klavieren, in deren Stimmen die Tutti eingeflochten sind, gespielt werden. Theodor Raillard.

FRANZ SALMHOFER: 2 Hefte zu je 4 Liedern. Universal-Edition.

Der Komponist, der sich schon auf den verschiedensten Gebieten der Tonsetzkunst betätigt hat, gehört, wie diese Vertonungen bezeugen, als Lyriker zweifellos zu den Berufenen. Die deklamatorisch und melodisch ausdrucksvolle Linie des Gesanges ist ihm das Primäre, welches durch eine stets maßvolle, gewöhnlich text-inhaltlich bestimmte Motive verarbeitende Begleitung von harmonischer Klarheit wirksam gestützt wird. So ist z. B. die während des ganzen Stücks festgehaltene liegende Oberstimme a̅ a̿ im Liede „Vigilie" von besonderem Reiz, schwebt sie doch wie der ferne Klang einer Aveglocke über der schlichten Weise. Warm empfunden ist „Schließe mir die Augen beide" und das zierlich volkstümliche „Meiner Liebsten" hat sogar Anlagen zu einem „Schlager".

Ungebundener in jeder Beziehung, phantastisch sind die im gleichen Verlage erschienenen 4 Charakterstücke für Violine und Klavier, von denen mir das auf einen basso ostinato gegründete Andante tragico und die Schlußtarantelles als die für Spieler wie Hörer dankbarsten Nummern erscheinen. E. P.

ANTONÍN BEDNÁŘ: Aus der Jugendzeit (Drei Klavierstücke). Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Präludium — Andante — Allegro: das sieht nach einer unvollendet gebliebenen „Suite" aus. Was davon vorliegt, sind keck und großzügig hingeworfene, im Satz kapellmeisterlich-klavierauszüglerisch mit größeren „harmonischen Flächen" arbeitende Skizzen eines echten tschechischen Vollblut-Musikanten, an dem der französische Impressionismus nicht ganz spurlos vorüberging. Viel Natur (die entzückende impressionistische „Wassermusik" des letzten Stückes!), viel Musik und dabei schon manches in der Harmonik, was mit den Expressionisten verbindet. W. N.

OTTO SINGER: Im Dorfteich, Strandflöhe (Zwei Humoresken für Klavier), op. 20; Die Spieluhr (Klavierstück für den Konzertvortrag), op. 21. Verlag W. Ehrler & Co., Leipzig.

Der ausgezeichnete Leipziger Musiker und Rich. Strauß-„Klavierauszügler" hat sich die tragische „Elektra"-Maske ab- und die Satyr-Maske vorgebunden: seine Wasser- und Strandflöhe, die gar ergötzlich in „übelduftendstem" miß- und neutönerischem Mode-Spülwasser kribbeln, wimmeln und hüpfen, sind natürlich Parodien der Auswüchse des „Expressionismus" — und ganz geniale! — und seine „Spieluhr" — sie hat altmodisch viel Zeit — klingelt nicht minder realistisch, wie ihre Kolleginnen von Liadow, Sauer oder Friedman. In summa: wenn unsre Pianisten nur etwas Literaturkenntnis besäßen, die über die ausländischen Modenamen hinausginge, würden solche geistreiche musikalischen Satiren in einem Winter die Runde durch unsre Konzertsäle machen! Ja — wenn Otto Singer Singerieff oder Singerinsky hieße . . . W. N.

A. KUNTZSCH: Sonate für Klavier. N. Simrock, Berlin-Leipzig.

Nicht Sonate, sondern Kleine Sonate oder noch richtiger (moderne) Sonatine! Der junge, jetzt in Lübeck wirkende Dresdner (Schüler von V. Juon und Mračzek) hat Naturrhythmus (die Reiter-Cavalcade des ersten Satzes), in Schumann (das schöne und geschlossene „Lied ohne Worte" des langsamen Sätzchens, das Seitenthema des ersten Satzes) und Brahms (die Rhythmik) wurzelnde Innerlichkeit und Freude an gespenstisch-geheimnisvollen und grüblerischen Stimmungen im modernen Kolorit (dritter Satz). Er interessiert auch durch seine persönliche, pianistisch ein wenig primitive und starre Handschrift, seine gesunde, herbe Kraft. Aber mehr als eine talentvolle Anweisung auf die Zukunft ist das alles noch nicht, so knapp und konzentriert die Form auch seine etwas matt und grau erfundenen Themen aufnimmt; denn eins vor allem fehlt noch: die echt sonatenmäßige innere Entwicklung. W. N.

JÓN LEIFS: Vier Klavierstücke, op. 2. Verlag für neuzeitliche Kunst Max Thomas, Magdeburg.

Das erste Klavier-Dokument eines isländischen musikalischen „Expressionismus". Die scharfe Geistigkeit dieses Versuches, die Primitivität altisländischer Volksmusik knappen „Expressionen" dienstbar zu machen, verdient jedenfalls alle Beachtung, auch wenn das, was dabei herauskommt, natürlich nur für „neutönerisch" — rectius: mißtönerisch — abgehärtetste Ohren erträglich ist. Immerhin: „altmodische" Ohren von vorgestern werden sich sogar noch an Nr. 4 ergötzen: einem hübschen kleinen „Quasi Scherzo im klassischen Stil" über vier, in ihrem Wechsel zwischen gradem und ungeradem Takt sehr lebendigen isländischen Rímur-Volksweisen. W. N.

Kreuz und Quer

Der Schluß des Artikels über „Das verlassene Mägdlein“ in verschiedenen musikalischen Fassungen kann erst im nächsten Heft gebracht werden.

Einen Aufruf zur Subskription auf die Gesamtausgabe der musikalischen Werke Carl Maria von Webers

erläßt die Akademie zur wissenschaftlichen Erforschung und zur Pflege des Deutschtums (Deutsche Akademie) in München. (Geschäftsführender Sekretär: Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Adolf Sandberger, Universität München). Die Gesamtausgabe erscheint unter der Gesamtredaktion von Prof. Dr. H. J. Moser im Verlag von Dr. Benno Filser (Augsburg-Köln) und zwar in sechs Serien. I. Kirchenwerke, Kantaten, Festmusiken. II. Dramatische Werke. III. Werke für Orchester. IV. Gesangsmusik ohne Orchester. V. Kammermusik. VI. Klavierwerke. Für jede dieser Serien sind hervorragende Musiker und Musikgelehrte gewonnen, so daß zu hoffen steht, man werde endlich zu einer kritischen Ausgabe der Werke des großen Musikromantikers kommen. Im ganzen wird es sich ungefähr um 24 Bände handeln; jedes Jahr soll mindestens einer erscheinen. Preis des gehefteten Bandes bei Vorausbestellung M. 25.—. Der Aufruf zur Subskription schließt mit den Worten:

Es gilt, dem Sänger von „Leyer und Schwert“, dem Vorkämpfer für unser Hausrecht auf der deutschen Opernbühne, ein vaterländisches Denkmal zu errichten — darum erscheint die Zeichnung auf die Weberausgabe der „Deutschen Akademie“ als Ehrenpflicht für jede deutschgesinnte Körperschaft, jede höhere Schule, jedes musikalische Seminar, jede öffentliche Bibliothek, jeden ernsthaften Musikfreund, da das Zustandekommen des Unternehmens nur bei entsprechend starker Beteiligung gesichert ist.

Als erstes Werk wird zum 100. Todestag Webers dessen Jugendwerk „Peter Schmoll“ erscheinen.

Eine motettische Passion

hören zu können, wäre vor dem Krieg noch sozusagen undenkbar gewesen, obwohl wir über Wesen und Geschichte dieser Passionsform schon seit langem unterrichtet sind (vor allem durch O. Kade). Zum erstenmal ist aber eine derartige Passion, und zwar die Johannespassion des Leonhard Lechner aus dem Jahr 1594, vollständig herausgegeben worden (von K. Ameln im Bärenreiter-Verlag in Augsburg) und schon wenige Wochen nach der Herausgabe sangen das Werk die Leipziger Thomaner unter Karl Straube in der „Motette“. Die Herausgabe steht in unmittelbarer Verbindung mit dem Wirken des „Finkensteiner Bundes“ und seinen Bestrebungen um die Polyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts und ist bis dahin vielleicht seine eindrucksvollste Tat. Mit der Motettenpassion, d. h. mit derjenigen Form, die den ganzen Passionsbericht, also auch alle Einzelreden, von Anfang bis Ende in polyphon vierstimmigem Satz durchführt, müßte sich heute eigentlich jeder ernste Musiker beschäftigen, denn es läßt sich dieser Form, die bald nach Aufkommen der Monodie wieder verschwand, in der deutschen Musik nichts Gleichartiges an die Seite stellen. Die Lechnersche Passion ist zudem ein hervorragendes Stück der Gattung, ungemein reich an malerischen Stellen und erfüllt von einer bereits bis fast ans Dramatische gehenden Auffassung, dramatisch im Sinne der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Allerdings ging die Aufführung im Herausarbeiten dieses Lebens für mein Empfinden viel zu weit, sofern der Vortrag vor allem in rhythmischer Hinsicht dem Text fortwährend angepaßt wurde und manche Stellen förmlich vorbeijagten. Wir werden, um ein reines Bild dieser Kunst erhalten zu können, uns schon in ein Grundtempo hineingewöhnen müssen, ein Vortrag wie der gewählte, rhythmisch fortwährend wechselnd, ist in diesen Zeiten undenkbar; zudem gehen auch die paar geistvollen rhythmischen Kontraststellen verloren, wie überhaupt das treuherzige Moment bei modernem Vortrag zu kurz kommt. An und für sich sang der Chor mit vollendeter Klangschönheit, technisch sogar beinahe zu virtuos, wie er denn heute auf einer kaum zu überbietenden Höhe steht. Ein Übelstand machte sich, und zwar gerade rein musikalisch, sehr stark geltend: Der Tenor war — vielleicht wegen Ferien-Absenzen — viel

zu schwach, oft kaum hörbar, und gerade er ist es nicht zum wenigsten, der dem Werk den herben Holzschnitt-Charakter gibt. Das Werk dauerte, in einem Zug gesungen, eine halbe Stunde: man hätte das Recht, von einer Chorsinfonie zu reden, auch deshalb, weil sich der Ton der alten Choralpassion durch das ganze Werk zieht.

Rossini über sein Schaffen

In einer Zeit, wo Dramatiker und Komponisten es sich zur Schande (wohl teilweise auch zum Schaden) anrechnen, wenn ein Jahr verstreicht, ohne daß sie eine neue künstlerische Geburt anzeigen können, darf wohl wieder einmal daran erinnert werden, wie ein Kluger, mit Erfolg Schaffender, vor mehr als 70 Jahren über das beständig von neuem „künstlerisch produzieren Müssen" dachte. Rossini sagte zu seinem Freunde und nachmaligem Testamentsvollstrecker Micotti bei zahllosen Anlässen, und jederzeit zitternd vor Erregung, wenn er auf die Anschuldigung des Publikums zu sprechen kam, (welches ihm Gleichgültigkeit gegen die Kunst vorwarf, weil er nichts mehr schreiben wollte) „Als ob es nicht genug wäre, wenn ein Mensch einmal das Schöpfungsfieber durchgemacht hat, von welchem ich bei verschiedenen Stellen des Wilhelm Tell durchschüttelt worden bin. Nachdem ich die dramatischen Teile dieser Partitur aufs Papier gesetzt hatte, fühlte ich mich physisch erschöpft; ich vermochte keine wie immer geartete Erregung in mir wachzurufen. Dieser Zustand wirkte lange aus. Weit weniger nahm mich die Instrumentation jener selben Tonstücke her. Davon abgesehen, frage ich mich, ob ein Mensch, der die Aufrichtigkeit liebt, einen andern glauben machen darf, daß er jederzeit in der Lage sei, seinen Geist auf jene Höhe des Enthusiasmus zu schrauben, welche erforderlich ist, um ein künstlerisches Phantasiegebilde zu schaffen, oder ob er nicht vielmehr zugestehen muß, daß nach der Produktion eines solchen Werkes die Einbildungskraft beruhigt und infolgedessen schaffensuntüchtig geworden sei?! Schon vom psychologischen Standpunkt aus ist es unmöglich, ein fortgesetzt künstlerisches Wirken von ein und derselben Individualität zu verlangen. Ich für meinen Teil stelle es vollständig in Abrede, daß der bloße Wille hinreicht, dem gefaßten Gedanken Schwung zu verleihen. Es ist dies gerade so unmöglich, als es der menschlichen Seele unmöglich ist, nach Willkür eine Leidenschaft heraufzubeschwören. Die menschlichen Empfindungen sind kein Uhrwerk, das man zur bestimmten Stunde aufziehen und dessen Zeiger man nach Wunsch und Bedürfnis stellen kann. Anstatt, daß die Leute froh sind, wenn ein Komponist aufhört zu schreiben, ehe die künstlerische Dekadenz über ihn hereingebrochen ist, wollen sie es ihm als Vergehen anrechnen, weil er das Gastmahl der Kunst verlassen, ehe ihn und alle Geladenen der Überdruß erfaßt hat. Ich habe das musikalische Pfund, das mir auf meinem Lebensweg mitgegeben wurde, eben rascher verbraucht als irgendein anderer, und bin hinterher zu aufrichtig gewesen, einen Besitz zu simulieren, der nicht länger mein eigen war. Gott allein weiß es, mit welcher Aufrichtigkeit und Überzeugung ich arbeitete zur Zeit, als ich ein Nomade von einer Stadt Italiens zur andern zog, wenngleich man damals keine geringere Anforderung an mich stellte, als nahezu fünf Opern im Jahre zu schreiben. Ich war jung, in der Vollkraft des Lebens, leicht hingerissen, und die Motive stellten sich von selbst in der klarsten und präzisesten Form ein. So beispielsweise mein „Barbier von Sevilla", die Arbeit von dreizehn Tagen! Was meine übrigen italienischen Opern betrifft, so habe ich durchschnittlich auf je eine, einen Monat gewendet, nur „Semiramis" kostete dreiunddreißig Arbeitstage, wohlgemerkt hatte mir der Impresario selbst vierzig hierzu bewilligt. Das war aber auch die einzige italienische Oper, welche ich mir erlauben durfte, mit meiner Bequemlichkeit zu schreiben. Zu „Wilhelm Tell" hingegen brauchte ich eine Ewigkeit, so schien es wenigstens mir, fünf volle Monate! Diese Oper schrieb ich auf dem Lande, in der Villa des Freundes Aguardo. Dort ging es hoch her und mich hatte gerade die Passion der Angelfischerei erfaßt, infolgedessen arbeitete ich höchst unregelmäßig. Ich erinnere mich, die Verschwörungsszene eines Morgens im Kopfe fix und fertig aufgebaut zu haben, während ich am Ufer stand und wartete, bis der Fisch am Köder anbiß. Die Ekstase, in die mich Arnold und Geßler versetzten, dauerte so lange an, bis ein dickbäuchiger Karpfen mit meiner Angelrute verschwunden war. Dieser bedauerliche Umstand brachte mich zu mir selbst zurück. Meine Leichtigkeit zu produzieren, setzte

alle Welt in Erstaunen. Ich hatte kein Verdienst daran, es war eine Naturgabe. Ebensowenig aber darf man es mir zum Vorwurf machen, daß ich aufhörte, als ich fühlte, die Arbeitsleichtigkeit verloren zu haben.“ M. v. S.

Eine neugewonnene ältere Spieloper: „Fatme“ von Flotow

Heute rümpfen die deutschen Musiker doch nicht mehr so sehr die Nase über eine Oper wie „Martha“, wie es früher der Fall war. Die hochmütige Stellung zu derartigen Werken zeigte eigentlich auch nur ein Verkennen dessen, was nun einmal gerade leichtere Werke dieser Gattung unverwüstlich macht, ein gesunder, frischer, absolut unverbildeter Blick für das naheliegend Gegebene. Wer den nicht besitzt, dem nützen die tiefsten Kenntnisse in der Komposition nichts, und es ist eben bezeichnend für die Stellung deutscher Komponisten zur Oper, daß sie das Positive in einem Flotow nicht klar erkennen. Und nun gesellt sich zu dessen heute noch frischen Opern „Alessandro Stradella“ und vor allem „Martha“ eine dritte, die einen Dr. Benno Bardi zum Bearbeiter hat, die zweiaktige „Fatme“, — gesellt sich, so unsere Opernbühnen mit wirklicher Opernfreude danach greifen. Es ist mir unbekannt, in welcher Art die Bearbeitung vorgenommen wurde, ich las sogar davon, daß eine ganz neue Handlung unbekannten Opernstücken von Flotow untergelegt sei. Ist dem so, so wäre dieses schon so oft anderwärts angewendete Manöver dieses Mal wirklich geglückt, denn wir stehen tatsächlich einer ganz reizenden Spieloper mit prickelndsten Stücken gegenüber. Gerade aber auch die Handlung ist ein Treffer, sofern sie sich auf einer unverwüstlichen Grundidee aufbaut. Fatme hat für ihren erkrankten Mann eine nicht beglaubigte Schuld einzuziehen, die ihr auch ohne weiteres ausgehändigt würde. Kaum ist sie entschleiert, verliebt sich der Schuldner in ihre Schönheit und macht die Bezahlung der Schuld von Liebesbeweisen abhängig. Das gleiche wiederholt sich beim Kadi, ja beim Großvezier, und erst der sehr geschickt eingeführte Kalif macht den unziemlichen Liebeshändeln ein fröhliches Ende. Flotow mit seiner leichten, lockeren Phantasie französischer Schulung ist der gegebene Komponist für etwas Derartiges, eine reizende, quecksilbrige Nummer mit verfeinerter modernisierten Instrumentation folgt der andern, die Spannung hält auch bis zum Schluß an. Ich sah eine Aufführung des allerliebsten Werkes am Landestheater Altenburg, die durch dreierlei Faktoren ausgezeichnet war: ein mit geistiger Delikatesse und selbständig nachschaffender Phantasie musizierendes Orchester unter Dr. Göhler, — Spielopernkultur feinster Art —, die mit blitzenden Koloraturen singende Fatme von Liselotte Heinlin — ohne eine geeignete Darstellerin dieser Rolle sollte die Oper nicht gegeben werden — und die sehr lebendige, opernfreudige Spielleitung von R. O. Hartmann.

Warum die Dresdener Kapelle Gewandhauskonzerte gab!

Wir sind den Lesern noch den Bericht darüber schuldig, wie der Verwandlungskritiker Dr. Aber sich über die Gewandhauskonzerte der Sächsischen Staatskapelle äußerte. Daß diese Konzerte deshalb stattfanden, weil die Stadt das gemeinschaftliche Orchester dem Gewandhaus vorenthielt und dieses deshalb, um seine Konzerte nicht noch stärker einschränken und die Tradition noch mehr als bereits geschehen, ruinieren zu müssen, zu dem geradezu verzweifelten Mittel griff, ein fremdes Orchester zu verpflichten, das wird dem geduldigen Leser der L. N. N. nicht nur vorenthalten, sondern der Sachverhalt wird glatt umgedreht. Es sei in Thüringen doch schon längstens „Brauch, daß die von den Steuerzahlern aller Städte unterhaltenen Landesorchester ihre Tätigkeit nicht nur auf die Landeshauptstadt beschränken. Warum sollte das mit der Sächsischen Staatskapelle nicht auch möglich sein?“ Das heißt also so viel, daß die Dresdner Kapelle sowohl aus eigenem Antrieb als auch dem Gefühl einer innern Verpflichtung nach Leipzig kam, um ausgerechnet das Gewandhauspublikum — das bekanntlich große Orchesterkonzerte mehr nur dem Namen nach kennt! — für die von ihm nach Dresden gezahlten Musiksteuern zu entschädigen. Vollendet, was! Sowohl nach Seite der Intelligenz als des Charakters. Zufriedenes Leipzig, du hast die Presse, die du verdienst!

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Regina del lago", Oper von Julius Weismann (Stadttheater Duisburg).

„La Mandragola", Oper von Castelnuovo-Tedesco (Venedig).

„Der Geiger von Gmünd", dreiaktige Oper von Richard Rosenberg (Stadttheater Dortmund).

Musik zum „Napoleon"-Film von Abel Gains von A. Honegger (Große Oper, Paris).

Konzertwerke:

Wilhelm Rudnick: „Jesus Christus, der Weltheiland", Oratorium (Kreuznach, Evang. Kirchengesangverein unter Musikdirektor Schönborn).

Wilhelm Maximilian Maler: Zwei fünfst. Madrigale (Heidelberger Madrigalvereinigung).

Fidelio Finke: Violinsonate (Prag, Verein für moderne Musik).

Reinhold Wolff: Landsknechtslieder nach Texten von Rilke (Oldenburg).

Paul Kletzki: Klaviertrio op. 16 (Berlin, Pozniak-Trio).

Egon Kornauth: Sonett für Bläser und Streicher (Wiener Philharmoniker).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Dido und Aeneas", Oper in 3 Akten von Henry Purcell in der Bearb. von Prof. Dr. Edward J. Dent. (Münster, unter Rud. Schulz-Dornburg).

„Ivas Turm", von Ernst von Dohnany (Düsseldorf, s. S. 238).

„Der Friedensengel" von Siegfried Wagner (Karlsruhe, Landestheater).

„Die Krone", Oper von Henning Rechnitzer-Möller (Berlin, Schauspielhaus).

Drei Goldonische Komödien (Das Kaffeehaus, Sior Todero Brontolone, Die zänkischen Weiber) von Malipiero (Landestheater Darmstadt).

„Das venezianische Kloster", Pantomime von Casella (Ebenda).

„Großvaters Erbe", Oper von V. Novak (Stadttheater Brünn).

Musik zu dem Film „Les Misérables" nach Victor Hugo, von Florent Schmitt (Große Oper Paris).

„Der Protagonist" Einakter von Kurt Weill, Text von Georg Kaiser (Dresden, Staatstheater).

„Die zehn Küsse" von Sekles (Frankfurt a. M.).

„Theodora" von Händel (Münster i. W.).

Konzertwerke:

Walter Niemann: „Hamburg", ein Zyklus für Klavier op. 107 (Leipzig, Der Komponist).

Hermann Kundigraber: Streichtrio E-Moll (Grevesmühl-Quartett, Duisburg), Vier Sonette des Michelangelo Buonarotti für Tenor und großes Orchester (100. Konzert der Aschaffenburger städt. Musikkultur, Antoni Hohmann).

Friedrich Häckel: Klavierkonzert C-Moll (Mannheim).

Richard Wetz: Requiem op. 50 (Aachen, unter Peter Raabe).

Th. W. Werner: Suite für Geige und Klavier; Streichquartette; zwei Stücke für Violine und Bratsche; Lieder (Hannover)

Rudolf Werner: „Das große Hallelujah" (Ode von Klopstock) für Männerchor und Orchester (Frankfurt a. M., Neebscher Männer-Gesangverein).

Ernst Dadder: Violinsonate C-Moll (Neuß).

Otto Pannier: „Tanz durchs Leben", Sextett-Sinfonie für je zwei Klarinetten, Fagotte, Hörner und Alt (Bläservereinigung Elberfeld-Barmen).

Otto Straub: op. 7 „Altdeutsche Minnelieder" nach Gedichten von Walter von der Vogelweide, Dietmar von Aiste u. a. für Sopran, Bariton und acht Instrumente (Oldenburg).

Paul Dessau: „Marienlieder" für eine Singst., Flöte, Oboe, drei Violinen, Bratsche, Violoncello und Kontrabaß (Berlin).

Otto Siegl: „Musik für Kammerorchester" op. 31 (Mühlheim a. Ruhr, unter Scheinpflug).

Theodor Blumer: Kammerkonzert für Violine, Flöte und Horn mit Begleitung von Klavier, Oboe, Klarinette, Fagott und Kontrabaß (Dresden, unter Malata).

Kurt Striegler: Balladen für Bariton und Orchester (Dresden, Staatskapelle unter Busch).

Felix Petyrek: „Das heilige Abendmahl" für 3 Soli und Begleitung (Stuttgart).

Walther Böhme: „Am letzten Tag", abendfüllendes Oratorium nach Worten von M. Meley-Fiebig für Soli, gem. Chor, Orchester u. Orgel op. 42 (Dessau, unter Prof. Gerh. Preitz).

Baltasar Bettingen: Streichquartett C-Dur op. 5 (Gotha, Kleemann-Quartett).

August Scharrer: Vorspiel zu einem Mysterium, op. 45 (Nürnberg, städt. Sinfoniekonzerte).

Wilhelm Matthes: Streichquartett in einem Satze (Berlin, Nürnberger Streichquartett).

Walter Cropp: Klaviertrio (Frankfurt a. M.).

Cornelius Czarniewsky: Klavierkonzert Es-Dur op. 33 (Dresden, Sinfonie-Orchester der Volksbühne).

W. Huber-Anderach: „Vorspiel zu einer heiteren Oper" op. 13 (Konzertverein, München).

Karl Schröder: „Jugend und Heimat", sinfonische Dichtung (Bremen, Konzert des Goethe-Bundes).

Reinhold Wolff: Orchesterstück mit Englisch Horn-Solo (Gera).

Gustav Doret: „Tessiner Suite" für Orchester (Straßburg).

Fritz Brun: IV. Sinfonie in E-Dur (Zürich).

Leos Janacek: „Concertino" für Klavier, zwei Violinen, Viola, Klarinette, Fagott und Horn (Prag).

KONZERT UND OPER

INLAND:

LEIPZIG. Unserem großen Bericht über zwei Monate Leipziger Klavierabende in voriger Nummer haben wir bis gegen Ende März nur noch sehr wenig nachzutragen. Die junge Leipziger Pianistin aus Pembaurs und Teichmüllers Schule Ilse Kahdemann ordnete sich mit ihrem sehr hübschen, zarten und gesangvollem Anschlag dem kleinen schmucken Rönischsaal „raumakustisch" sehr gut ein, und sie hat vor allem eine größere Chopin-Gruppe, namentlich in ihrem lyrischen Teil, sehr musikalisch, sinnig und klar gestaltet mit tüchtiger Technik gespielt. Eine wohl begreifliche, starke nervöse Indisposition — die Künstlerin mußte mangels eines Künstlerzimmers nach jeder Gruppe durch das Publikum passieren — hinderte sie leider namentlich im ersten Drittel des Abends sehr erheblich an der freieren Entfaltung ihres doch wohl mehr hausmusikalisch-pädagogisch, als konzertpianistisch gerichteten freundlichen Talents. Dagegen ist der junge Münchner Pembaur-Schüler Udo Dammert ein ausgesprochener Konzertpianist: temperamentvoll, energisch, gestaltungskräftig, technisch überlegen. Er übernimmt sich wohl noch leicht im forte, und seine Klangwelt ist auch noch etwas zu einseitig unter einiger Vernachlässigung der „Mittelfarben" auf die extremen polaren Stärkegrade pp und ff eingestellt, so warm beseelt und klanglich fein differenziert seine Pianoschattierungen sind. Aber wer César Francks erschütternde Lebensklage des Prélude, Choral et Fugue mit so tiefer und ernster Verinnerlichung und großer, klarer, ruhiger Gestaltung spielen kann, um den ist uns nicht bange! Scriábin liegt ihm als Deutschen freilich gar nicht; ein bloßer Vergleich seines Vortrages der aus zartester lyrischer Schwärmerei und überschwänglicher Ekstase so wundersam gemischten vierten Sonate (Fis) z. B. mit dem vollendeten Télémaque Lambrinos zeigte das sofort. Dammert spielte, und zwar ganz ausgezeichnet — gleich Grete Altstadt (vgl. Märzheft, S. 174) — drei Intermezzi aus Regers op. 45, wie man denn von einer förmlichen kleinen „Reger-Renaissance" auch in den Programmen unsrer Klavierabende reden kann. Wir freuen uns ihrer doppelt inmitten des seelenlosen ultraradikalen Hexensabbats der allerjüngsten internationalen Klaviermusik, um so mehr, als sie nunmehr auch auf den „frühen" und „mittleren", durch Brahms und Wagner gegangenen Reger und auf den großen Meister kleiner Formen (Sonatinen!) übergreift. — Werfen wir noch einen schnellen Rückblick auf diesen Leipziger „Klavierwinter", so sehen wir zunächst ein langsames Wiedererstarken internationaler Beziehungen auch im Konzertpianistentum. Rußland sandte Alexander Borowsky und Fanny Weiland, England Myra Heß und Kathleen Mac Quitty, Nordamerika Husserl und Max Kotlarsky, Italien Eriberto Scarlino, Holland Dirk Schäfer, Dänemark Sara Beih, Rumänien Aurelia Cionca, die französich kultivierte Welschschweiz Georges Perret und Adrian Calame nach Leipzig. Nicht alles erste Namen und, bei Nordamerika, wie so oft, dem Blut nach nicht alles reine Ausländer (bei Hortense Husserl ist österreichisch-ungarischer Einschlag, und Kotlarskys Eltern sind Russen, beide übrigens nach ihrer amerikanischen Vorbildung jetzt Schüler Arthur Schnabels). Aber es sind doch — z. B. bei der Heß, einer Meisterschülerin von Tobias Matthay (London), bei der Cionca, Weiland, Husserl, bei den Perret und Calame, bei Dirk Schäfer — überraschende Entdeckungen ausgezeichneter Künstler dabei gewesen. Man begrüßt diese erste Wiederanknüpfung internationaler Beziehungen gerade im übernationalen Konzertpianistentum als erstes Zeichen einer Befreiung von vieljahrelanger Abschließung von den übrigen „Klavier-Nationen" aufs wärmste. Dagegen sind sehr viele erste und gerade deutsche Pianisten Leipzig auch in diesem Winter wieder ferngeblieben. Über die Gründe und die Schuld wird ein kleiner „Klavier-Epilog" im nächsten Heft das Nötige sagen. W. N.

In seinem zweiten Dresdner-Gewandhauskonzert brachte Busch Regers Romantische Suite, Mozarts G-Moll- und Brahms, D-Dur-Sinfonie. So schön das Konzert war, ein Ereignis war es trotz der wunderschön spielenden sächsischen Staatskapelle nicht mehr eigentlich, was zum Teil am Programm lag. Regers Suite hat durch den Krieg, d. h. die neuen musikalischen Verhältnisse, im Gegensatz zu seiner Serenade, nicht gewonnen, so wenig wie der ebenfalls von Busch einmal gebotene sinfonische Prolog, der nun einmal so eine Art Ungetüm bleibt. In der Suite hört man heute stärker Wagner heraus als einst, nur stark abgeschwächt und etwas matt gestaltet, wofür das so schön Stimmungsmäßige nicht entschädigt. Unangenehm war es, daß Busch Mozarts Sinfonie sehr stark verregerte, von dämonischer Energie auch nicht das mindeste spüren ließ, die dynamischen Gegensätze ausebnete, kraft- und saftlos und — mit Ausnahme des langsamen Satzes — fast langweilig wurde. Das im Orchester herrlich gegebene Trio konnte für die Energielosigkeit im Vortrag des kühnsten und konzentriertesten aller Menuette nicht entschädigen. Weit höher stand die Brahmssche Sinfonie. Hier ist Busch wirklich zu Hause, ganz anders wie in dem freien Menschenreich der Klassiker, trotzdem er an Männlichkeit ganz erheblich gewonnen hat.

Auch Scherchen schloß seine Konzerte ab; er hat interessante, vielseitige Arbeit geleistet, so daß er wirklich eine Lücke ausfüllte. Im letzten Kon-

zert hörte man zum erstenmal den ersten Satz (Adagio) von Mahlers 10. Sinfonie. Ein echter Mahler, eröffnet der groß intentionierte Satz allerdings keine neuen Seiten; fast stärker aber als in den vorangegangenen Werken spielt Wagner wieder eine entscheidende Rolle, wie denn bei all dieser Musik immer wieder auffällt, daß, wäre Wagner nicht, sie eigentlich gar nicht existierte. Von der „Pastorale“ konnte ich nur den ersten Satz anhören; er war sehr gut angelegt, plötzlich störte aber eine ganz unpastoralmäßige Heftigkeit in den Fortepartien. Ziemlich stark enttäuschte Fr. Pos-Carloforti in den beiden Gesängen „An die Hoffnung“ von Reger und Beethoven; wo ist die einst so voluminöse Stimme hingekommen?

Walter Niemann gab einen zweiten Klavierabend mit eigenen Werken, unter ihnen den großen Zyklus „Hamburg“ (op. 107) als Uraufführung. Unter den zwölf, durchwegs betitelten Stücken sind solche darunter, die zum Innigsten und Herzlichsten gehören, was ich von Niemann kenne; man stößt auf Töne (Elternhaus, Brahms [mit sinniger Verwendung Brahmsscher Motive], St. Michaeliskirche, Mondnacht), die innerlich haften bleiben, und das will heute viel sagen. Auch beim 1. Satz der A-Dur-Sonate op. 88 und der Post im Walde in der Spitzweg-Suite (op. 84) ist dies der Fall; da spricht überall ein echter Poet. Als Spieler seiner eigenen Werke müßte Niemann heute eigentlich ein gesuchter Pianist sein; die sinnigen Stücke hört man wohl von keinem Pianisten so schön. — Die Sopranistin Lilly van Scheven — bot mit starkem Erfolg in fein kultiviertem und durchdachtem Vortrag erstklassige Liedmusik aus dem 18. Jahrhundert, darunter überaus Feines von J. V. Görner. — Ob's noch nötig ist, auf den ganz eminenten Geiger Prihoda hinzuweisen? Noch vor 20 Jahren, als das Virtuosentum eine größere Rolle spielte als heute, hätte man von einem ganz seltenen Ereignis gesprochen. Dann sei noch an das gelungene Konzert des Studentengesangvereins „Arion“ erinnert, in dem Bruchs Fritjof unter Kochs temperamentvoller Leitung zur Aufführung gelangte. So wenig Bruch Höhenflüge unternimmt, er hält auch heute noch stand. Von Georg Kiessigs Schauspielmusiken ist hier schon etwa die Rede gewesen; sie ziehen glücklicherweise allmählich auch die weitere Aufmerksamkeit auf sich. Die Musik zu „Hanneles Himmelfahrt“ vertieft das heute nicht mehr sehr angenehm berührende Stück auf so sinnige und zweckdienliche Weise, daß man für diese Töne doppelt dankbar ist. Viel zum Erfolg von Schmiedels Weihnachtsstück „Rumpelstielzchen“ trug denn auch Kiessigs warme, sinnige Musik bei. A. H.

Von den Februar-Konzerten sei noch dasjenige der Ortsgruppe des Reichsverbands D. T. u. M. erwähnt, in dem u. a. eine flotte Tanzsuite op. 53 für fünf Blasinstrumente von Th. Blumer zu hören war. Der Komponist gibt quasi einen Ausschnitt aus der Entwicklung des Tanzes: er fängt mit einem graziösen Rigaudon an, läßt ihm eine Sarabande, ein Menuett, einen Ungar. Tanz, dann eine Valse Boston folgen und schließt mit einem die jungen Tanzbeine elektrisierenden One step. Dabei ist das Ganze von einer außerordentlichen Stileinheitlichkeit und Delikatesse, es wird auf ungezwungenste Weise kontrapunktiert, kurz, man hatte seine Freude, daß so hochstehende Unterhaltungsmusik auch heute noch geschrieben wird. Die ausführenden Gewandhausmitglieder Paul Scheffel (Flöte), Joh. Wagner (Oboe), Hans Berninger (Klarinette), Thilo Heuck (Horn), Georg Junge (Fagott) spielten mit vollendeter Präzision. — Da wir schon einmal bei der Kammermusik sind, sei gleich des neuen Streichquartetts von Kurt Thomas gedacht, das vom Gewandhausquartett in einer Gewandhauskammermusik gespielt wurde. Das wichtigste und für die Zukunft vielleicht verheißungsvollste ist der langsame C-Moll Satz, hier schwingen Töne von echter, großer Tragik. Im übrigen bietet Thomas wieder scharf umrissene Themen, wie es auch wieder zu exakter motivischer Arbeit kommt; Fugatos, wie überhaupt vorklassische Kompositionsprinzipien spielen eine beträchtliche Rolle. Freilich klingt manches noch recht spröde, aber den Weg, der zur Erneuerung des Streichquartetts führen kann, hat Thomas beschritten. — Mit einem weiteren Kammermusikwerk, nämlich „Aus dem Hohelied Salomonis“, Variationen für 2 Singstimmen, Streichquartett und Klavier op. 38 von H. Zilcher, machte die hiesige Sängerin Dorothea Schröder an ihrem Liederabend bekannt. Das Werk ist kompositorisch vortrefflich, Gott Eros hat aber seinen Segen versagt und da fehlt denn bei Salomo gerade die Hauptsache. Wenn nicht der unterstützende Kammersänger H. Arlberg trotz seiner vom „Zahn der Zeit“ etwas mitgenommenen Stimme mit so vehementem Feuer gesungen hätte, wäre man überhaupt nicht warm geworden. Frl. Schröders Mezzo-Sopr. ist von großer und reiner Natur. Noch etwas feinere Kultur und Studium in der Koloratur gereichten ihr zum Vorteil. Das Davisson-Quartett und H. Mayer-Bremen am Klavier wirkten rühmlichst mit. —

Paul Graeners der hiesigen Universität gewidmete Ouvertüre „Juventus academica“, die ihre Uraufführung unter dem temperamentvoll musizierenden Busch im Gewandhaus erlebte, ist eine etwas lärmende Burschenherrlichkeit, in die aber unvermutet ein reizendes Mägdlein in Gestalt eines weichen Gesangsmotivs eintritt. Im übrigen hatte die eigentliche Natur Graeners bei dem Vorwurfe zu wenig Gelegenheit sich auszuwirken. Im gleichen Konzert hörte man noch Bruckners Siebente, der die Straffheit Buschs sehr gut tat,

allerdings etwas auf Kosten des Bruckner eigenen Klangzaubers. — Über die Aufführung der 9. Sinfonie Beethovens im 10. Philharm. Konzert unter Prof. H. Laber ist als Positivstes zu sagen, daß sie von echter Begeisterung getragen war. Im übrigen hatte das Finale unter der Akustik und der sicher nicht günstigen Aufstellung so zu leiden, daß man stellenweise nur ein Klangchaos vernahm. Auch sonst passierte so allerlei (z. B. schlug der oft geradezu infernalisch lärmende Pauker stellenweise den ganzen Klangkörper tot), was man bei einer sorgfältig vorbereiteten Aufführung nicht erwarten dürfte. Ist diese nicht möglich, so verzichte man lieber auf das Werk. Sehr schön und innerlich ruhig war der langsame Satz gegeben. Der Riedelverein und Leipziger Solisten wirkten mit.

Das alljährliche Frühjahrskonzert des Männergesangvereins „Concordia" unter Arno Piltzing ließ aufs neue die hohe Klangkultur und das sorgsam durchgebildete Stimmaterial des Chors erkennen. Geboten wurden u. a. zwei Erstaufführungen von Kaun und Rich. Trunk. Durch ein 8stimmiges wundervoll an- und abschwellendes Klangmeer sucht ersterer den Geist von Goethes „Über allen Gipfeln" zu beschwören, umsonst, es kommt zur üblichen Naturromantik, nicht einmal das Spezifische der Stimmung ist getroffen. Rein musikalisch aber ein Meisterstück harmonischer Kontrapunktanwendung. Bedeutend einfacher, aber seinem Vorwurfe gerecht werdend, gibt sich Trunks „Heimat"; ein anspruchsloses Frühlingsgedicht auf feinsinnige, ansprechende Weise vertont. Was sonst noch zu hören war, war z. T. sehr bös. Josef Schwartz' „Waldbilder" (G. Keller) z. B. sind von geradezu humoristischer Geschmacklosigkeit. Es ist nur zu wünschen, daß von der neuen Chorwelle auch das Männerchorwesen recht kräftig erfaßt werde, damit derartige tonmalerische Monstrositäten möglichst rasch verschwinden. Auch Othegravens sonst ganz herrlich klingende „Sommerfrühe" hat einige fatale Töne, die aber immerhin durch eine grundmusikalische Natur gemildert sind. Eine hoffnungsvolle junge Violinistin Ruth Meister sorgte für Abwechslung. — Ein Konzert des Synagogenchors unter Barnet Licht sei hier kurz angezeigt. Außer Chören von Rossi, Jadassohn, Felix und Arnold Mendelssohn hörte man zwei liturgische Gesänge von L. Lewandowsky und S. Lampel, dem derzeitigen Hauptkantor der Synagoge. Es sind weichliche Stücke, deren Empfindung ganz äußerlicher, auf einer sentimentalen Phantasie beruhender Art ist. Das Streben des anscheinend tüchtig arbeitenden Chores, sich die besten, seinen Zwecken dienenden Chorwerke anzueignen, ist rühmenswert, aber zu der Renaissance-Kunst eines Rossi ist er noch in kein Verhältnis getreten.

Wilh. Weismann.

Alfred Kase gab einen Lieder- und Arienabend, der stark besucht war. Kases markiger und umfangreicher Bariton hat nichts von seiner Schönheit und Kraft eingebüßt; der Vortrag erfreut immer wieder durch Wärme und Herzlichkeit des Ausdrucks. Am besten gelangen dem Künstler natürlich die Glanzleistungen seiner früheren Bühnentätigkeit: Arien von Verdi, Boieldieu und Humperdinck. Siegfried Wagners „Märchen vom Pfannekuchen" wäre als zu nichtig besser aus dem Programm fortgeblieben.

Als Cellist von Rang stellte sich Fritz Schertel, den man als feinempfindenden Kammermusikspieler längst anerkannt hat, in einem eigenen Abend vor, und zwar mit einer technischen Meisterschaft, mit beseeltem, männlich-kraftvollem Ton und vor allem mit einer vornehmen Musikalität, daß man ihn zu den besten Vertretern seines Instruments zählen muß. Die zum erstenmal dargebotenen Variationen von Respighi bilden wegen ihres aus dem Geist des Instruments heraus erfundenen Themas und ihres musikalischen Gehalts eine wertvolle Bereicherung der Celloliteratur. Meister Klengels Hymnus für 12 Celli brachte eine willkommene Abwechslung in die Vortragsfolge und mußte, wie immer, wiederholt werden. Dr. P. R.

DRESDEN. Die mit Spannung erwartete Erstaufführung von Verdis „Macht des Schicksals" (La Forza del Destino) in Franz Werfels Bearbeitung und Nachdichtung brachte dem Werke in der Staatsoper einen durchschlagenden Erfolg und bedeutete, wenn nicht alle Zeichen trügen, eine wichtige Etappe auf dem Wege einer sich anbahnenden Neueinstellung zu Verdis Schaffen überhaupt. Einer Einstellung, die vielleicht noch für eine oder die andere der vor der Aida entstandenen Opern die Bahn freimachen wird. Es wäre nun irrig, diese Neuorientierung zu Verdi allein auf Werfel und seinen Verdi-Roman zurückzuführen. Sie setzte vom musikalischen Standpunkt schon längst ein. Zum mindesten mit der Aida. Neu war an Werfel nur, daß jetzt auch von der literarischen Seite her ein Anstoß kam, und die Billigkeit gebietet es zu sagen, daß diese Unterstützung eine sehr gewichtige war. Hatte doch gerade die Literarisierung der Musik, und insbesondere die der dramatischen, die sich seit den Romantikern vollzog, deren ganze Stellung etwas verrückt, jedenfalls ihre Präponderanz stark erschüttert. Es bleibt uns deshalb unbenommen, uns auch mit Werfel auseinanderzusetzen und seine Nachdichtung des Piaveschen Textes als, was die Sprache anlangt, mehr unter literarischen als musikalischen Gesichtspunkten als gelungen anzusehen. Wobei man auch einige wirklich „verwerfeliche" Entgleisungen mit in den Kauf nimmt. Ein Gewinn bleibt unbestreitbar, daß er die Gestalten des Helden der Oper und seines

Widersachers aus dem Bereiche reiner Theaterei und damit das ganze Niveau des Textes hob. Und er kann also schließlich doch das Verdienst für sich beanspruchen, die „Macht des Schicksals" für die Bühne wiedergewonnen zu haben. Die hiesige Aufführung unter Fritz Busch, das sei gleich hier eingeschaltet, war glänzend. Meta Seinemeyer, Tino Pattiera und Eugen Burg waren die Träger der Hauptrollen. Alois Mora führte eine lebensprühende Regie.

Und das Werk? — Es manifestierte sich in ihm von neuem die Macht des Verdischen Genius. Noch unbeschwert von literarischen Ambitionen, zu denen ihn erst seine Freundschaft mit Arrigo Boito bekehrte, trat er nach der Amelia an den Text Piaves heran. Als „Kolportageroman" würde man ihn früher a limine verdammt haben: „Leonore oder der Pistolenschuß". Die sich selbst entladende Pistole ihres Geliebten tötet den Vater, und die Macht des Schicksals in Gestalt eines rachedürstenden adelstolzen Bruders (Don Carlos) bringt schließlich diesem und ihr selbst den Tod. Alvaro, ihr Geliebter, endet im Kloster. Aber an Verdis Musik bewahrheitet sich das schöne, einem seiner Briefe entstammende Wort: „Es ist gut, die Wahrheit darzustellen, besser noch sie zu erfinden". Die innere Voraussetzung der Darstellung zu offenbaren, drängt es ihn als echten schaffenden Künstler. Und das seiner Phantasie Schwingen verleihende Moment ist in der „Macht des Schicksals" die reine Liebe der beiden Liebenden. Sie im Licht der Verklärung erscheinen zu lassen, dient ihm — wie fast in allen seinen Opern — auch der Schluß des Werkes. Jedenfalls gehören die Gesänge, die er Alvaro und Leonore in den Mund legt, zu den schönsten Kundgebungen seines Genies, atmen eine Wärme der Empfindung, die den Hörer unmittelbar berühren. Im übrigen stellt den musikalischen Höhepunkt die große Szene dar, in der Leonore Zuflucht im Kloster sucht, ein Ensemble von starker Wirkung, in dem alte volkstümliche Prozessionsmelodien anzuklingen scheinen. Die Gestalt des Carlos ist noch in der üblichen Opernschablone gehalten. Es fehlt die Cabaletta (Lied in der Schänke) so wenig wie die Stretta (Rachearie). Auch das große Duett des Bariton und Tenor im Stil der „Stummen" ist da! Aber im allgemeinen ist es doch die kultiviertere Schreibweise, die Verdi seit der Amelia pflegte, auch in der Orchesterbehandlung. Und das übrige, das Theater, die Volks-, Lager-, Schlachtenszenen etc., in denen bemerkenswerterweise auch komische Figuren, u. a. ein Pater mit der Schillerschen Kapuzinerpredigt, auftauchen; nun gewiß, sie sind „Theater". Aber welche intuitive, impulsive Schaffenskraft atmet diese Musik! — O. Schmid.

Von den Vespern in der Kreuzkirche sei ganz besonders eine „Hammerschmidt-Vesper" anläßlich des 250. Todestages von Hammerschmidt erwähnt. Wir drucken das Programm hier ab:

1. Jimenez de antequera (gest. 1563) Batalla de sexto tono f. Orgel. 2. Werke von Hammerschmidt: „O Vater aller Frommen" (5 st. Choral-Motette), „Die Einsetzung des Abendmahls" (Aus „Gespräche zwischen Gott und einer gläub. Seelen", 2—4 st. mit Continuo), Paduana f. Orchester (5 st.), „Kommt her zu mir" (Duett für Sopr. u. Tenor m. Orgel u. Streichbässen), „Schaffe in mir Gott" (Ost.Motette mit Streichinstrumenten).

DÜSSELDORF. Uraufführung: „Ivas Turm". Diese musikdramatische Neuheit des Ungarn Ernst von Dohnányi mit einem Textgerüst von Hansheinz Ewers errang hier einen breiten Publikumserfolg, wie ihn sich ein Autor nur wünschen kann. Das scheint im Blick auf die einfach gehaltene, aus einer Szeklerschen Volkssage filtrierte Fabel von dem patriotischen Opfertod einer eingemauerten Frau wohl plausibel. Und da die Musik des im deutschen Musikleben nicht wenig gekannten und geschätzten ungarischen Meisters ohne jede Problematik mit natürlicher, nobler Haltung, auf breitem Melos fundierend, nur dem handlungsmäßigen Beieinandersein von wirklichen und wunderbar romantischen Tatsachen mit allen Möglichkeiten tonwörtlicher Beziehungen — gedehnter Lyrismus, Sprechgesang, Melodram — dienen will, und das in ihrer persönlich-vornehmen Art ohne Prätention und hohl pathetischen Gestus tut, so steht auch der unbefangene Zuschauer stets in unmittelbarem Rapport mit den szenischen und musikalischen Vorgängen. Der Brücken zu Wagner sind nicht wenige in Diktion und instrumentalem Farbauftrag. Am geschlossensten gibt sich das 2. Bild des ersten Aktes, während die Einmauerungsepisode (2. Akt) dem hier gelagerten dramatischen Zentrum nicht nahe genug kommt. Überhaupt hapert es am gestrafften Zuge des Affekts. Nur im Schlußbild erhebt sich noch einmal die Kurve, wo Tarjan nach der Schlachterzählung die heimtückische Emelka vernichtet, weil sie Iva, seine geliebte Frau, in der dämmerigen Morgenstunde als erste auf die Brücke zu schicken wußte, die dann auf Befehl des Berggeistes als Volksopfer in den nun nicht mehr einstürzenden Turm gemauert werden mußte. Nicht immer glücklich in der beabsichtigten Wirkung ist die Einschaltung des gesprochenen Worts, wie auch die Verschmelzung mythisch-romantischer Elemente mit dem wirklich Gegebenen nur schwach überzeugt. Sehr dezent machten sich klanglich nationale Einschläge geltend. Andererseits springt das Attilla-Lied des Attila hier wieder zu betont exotisch aus dem Rahmen. So Plus und Minus abwägend, wird man dem Täufling kein Horoskop für die Ewigkeit ausstellen können. Er dürfte jedoch wegen seiner nie billigen Effekten nachjagenden, von künstlerischem Anstand getragenen Haltung im Spielplan von sich reden machen.

Die Aufführung leitete Intendant H. Hille mit Umsicht und Verständnis für bildhafte Bühneneindrücke, doch bisher der Einzelregie nur geringe, befruchtende Lösungen und natürliche Intensionen gebend. Praktikabel war der einstürzende Turm, imponierend das Schlußbild, intim und farbig belebt das Frauengemach. Am Pult entfesselte E. Orthmann die harmonischen und melodischen Reize der Partitur, ohne indessen die sparsamen Ensembles fest zu bauen. In den Hauptrollen waren Emmi Senff-Thieß (Emelka), Kaete Esche (Iva), Lud. Roffmann (Tarjan) und B. Pütz (Knud) durchweg am Platze. Es regnete Blumen und prasselte von Beifallsstürmen zu nicht endenwollender Visite an der Rampe. E. Suter.

ERFURT. In der neuen Spielzeit beschränkte sich das Stadttheater zunächst darauf, einige Repertoire-Opern auf Vorrat zu spielen, so daß die versprochenen Neuheiten etwas auf sich warten ließen. Als dann die Leckerbissen an einem Stravinsky-Abend aufgetischt wurden, empfand sie der nicht ganz durch Paprika verwürzte Gaumen wenig genießbar. Wenn die Klangmalereien bei der „Nachtigall" stellenweise noch erträglich sind, so müssen doch Publikum und Opernleitung, wenn sie sich die „Geschichte vom Soldaten" gefallen lassen sollen, eine seltsame Einstellung zur Kunst haben. Diese winselnde Falschspielerei eines Jahrmarktsorchesters ist ein Witz. Aber jeder Witz wird unerträglich, wenn er eine geschlagene Stunde lang unablässig wiederholt wird. Begreift man nicht, welche geistige Armut dazu gehört, die läppische Groteske Stravinskys mit Kunst zu verwechseln? Gerechterweise bleibt übrigens zu erwähnen, daß ein gewisser Teil unserer Theaterbesucher zur „seelischen Erwärmung" an dem Opus des „göttlichen" Igor gelangte. Während bei Stravinsky der in der Moderne besonders taktfeste Franz Jung den Dirigentenstab führte, setzte sich Hans Kracht für Schusters Komische Oper „Der Dieb des Glücks" ein. Die Aufführung hätte bei der unerhörten Schwierigkeit des Werkes noch ein paar Proben vertragen, vor allen Dingen, um ein besseres Kräfteverhältnis zwischen Sänger und Orchester herauszubringen. So entbehrte das Spiel jeder Publikumswirkung und mußte schleunig wieder vom Plan abgesetzt werden. Bleiben als beachtliche Neueinstudierungen zu erwähnen: Hans Heiling, Fidelio, Carmen, Ring des Nibelungen. In ihnen zeigte sich der Ideenreichtum des Spielleiters Dr. Hans Schüler, wenn auch sein Streben nach neuen Bühnenbildern stellenweise befremdlich wirkte. Seine Carmeninszenierung sah aus wie die Antwort auf eine Preisfrage: wie kann ich denselben Bühnenaufbau für heterogenste Szenen benutzen? — Die Lösung solcher technischen Probleme interessiert naturgemäß das Publikum weit weniger als den Bühnenfachmann. Dr. R. Becker.

Walter Braunfels kam in Halle zum ersten Male zu Gehör. In einem städt. Sinfonie-Konzert wurde u. a. sein Klavierkonzert A-dur und die Phantasmagorie Don Juan mit dem Komponisten am Flügel bzw. am Dirigentenpult gespielt.

OLDENBURG i. O. Unter der Leitung von Werner Ladwig hat das Oldenburger Musikwesen einen neuen Aufschwung genommen. Die Sinfoniekonzerte, die die Tradition der ehemaligen Hofkapelle fortführen, pflegen klassische Musik (Brahms E-Moll, Bruckners „Romantische", Tschaikowskys F-Moll Sinfonie). Daneben findet die zeitgenössische Musik die gebührende Berücksichtigung. Rudi Stephans Musik für 7 Saiteninstrumente interessierte sehr, da Ladwig das Werk abwechselnd chorisch und solistisch besetzte. Das Thema wurde so wirksam gesteigert und gewann in der Durchführung an plastischer Ausdruckskraft. Frankensteins Variationen über ein Thema von Meyerbeer erscheinen zu kurz geraten. Sie stellen mit virtuoser Technik hingelegte, blühende Paraphrasen dar. Richard Wetz 2. Sinfonie, in der Architektonik des ersten Satzes von hymnischer Wucht, erschöpft sich in epigonalen Anklängen an Bruckner. Paul Hindemiths Violinkonzert wurde von Licco Amar virtuos gespielt. In der Oper fand Busonis „Arlecchino" eine von pittoresker Intensität geladene Aufführung. Strawinskys „Feuervogel" atmete phantastische Bewegtheit im Tänzerischen. Werner Ladwigs Stabführung überzeugte ducrh die Reinheit und den sachlichen Ernst seines Musizierens. Hans Gáls komische Oper „Die heilige Ente" leidet an dem inneren Bruch zwischen dem mozartisch-gewichtlosen Textbuch und dem schwerblütigen Ernst der in pathetischen Wagnerklängen und weichen italienisierenden Stimmungen einherschreitenden Musik. Willy Schweppe verhalf dem Werk mit seiner oberflächlich skizzierenden Dynamik der Orchesterbehandlung zu einem Publikumserfolg. Friedrich W. Herzog.

ZITTAU. Stadttheater, „Das verkaufte Lied" von Lily Reiff. Dichtung von Franz Wolff (Uraufführung).

Die Märchendichtung ist einseitig aufs lyrische Element eingestellt, behandelt aber geschickt und wirksam das alte Thema vom irrenden Künstler (Köhler Gotthold), der sein Heiligstes und Eigenstes für Reichtum und Wohlleben hingibt, durch treue Frauenliebe (Grida) aber vom Fluche des Goldes erlöst und seiner Künstlerschaft wiedergewonnen wird. Feen und Dämonen symbolisieren die Mächte, denen er sich nacheinander unterwirft.

Die Musik trifft den schlichten Ton des einfachen Waldmärchens fast an keiner Stelle. Das überhitzte, rastlos und vielfach zu massig arbeitende Orchester läßt den Wunsch nach mehr Ruhe, deutlicher Gliederung der Geschehnisse und vor allem nach großer

Linie in der melodischen Gestaltung offen und unbefriedigt. Die überladene Instrumentation läßt die Farbe der Zeichnung gegenüber stark hervortreten und entschädigt nicht für den Mangel an einfacher, ungekünstelter, stilechter Märchenstimmung. Trotz mosaikartiger Anhäufung kurzer melodischer Brocken ist wohl der Ansatz zu leitmotivischer Arbeit gelegentlich erkennbar, aber nicht einheitlich durchgeführt. Auch die harmonische Überladenheit und Unruhe fällt auf und stört. Die Dämonenszenen wirken musikalisch geradezu armselig.

Wieder einmal erlebt man es, daß bei engster Anlehnung an Wagners Orchestertechnik das so wenig erkannt und folgerichtig angewendet wird, was seinen Werken die zielsichere und zwingende Macht und Größe gibt: das innerliche Pathos, der lange Atem im melodischen Aufbau und die weise Ökonomie der harmonischen und instrumentalen Mittel. Und die „Meistersinger" sind schon über 60 Jahre alt!

Das Werk fand warme Aufnahme und eine für die Zittauer Bühne sehr ehrenvolle Wiedergabe. Aus dem Ensemble ragen hervor Hilla Freese (Grida, ganz ausgezeichnet!) Wera Wicktors (Eliane) und Albert Schwarzburger (Gotthold). Das kleine aber tüchtige städtische Orchester unter Bernhard Seidmanns sehr sicherer und energischer Leitung entsprach angemessenen Anforderungen.

Dr. Reinstein.

AUSLAND:

BARCELONA. Unter starker Anteilnahme dirigierte hier Eduard Mörike, der Leiter der Dresdener Philharmonie, zwei Orchesterkonzerte. Zur Erstaufführung in Spanien gelangten: Schreker: Geburtstag der Infantin, Respighi: Pini di Roma, Reger: Mozart-Variationen, Graener: Divertimento für kleines Orchester, und Schönberg-Bach: Choralvorspiele. Mörike wurde zu weiteren Gastspielen eingeladen.

LENINGRAD. Das 2. und 3. Konzert der „Philharmonie" unter Oskar Fried brachte „Tod und Verklärung", „Ein Heldenleben" und die „Alpensymphonie" von R. Strauß und zwar letztere zur Erstaufführung. Obgleich die Musik von Strauß von vielen hier nur cum grano salis Anerkennung gewinnt, wurde der Sinfonie dennoch aufrichtig gehuldigt. — Eine weitausgiebige Konzerttätigkeit entfaltete die Staatskapelle (Choraufführungen), welche es in diesem Winter allein zu vier Aufführungen der Matthäuspassion, unter der vortrefflichen Leitung von M. Klimoff, brachte. J. Z.

MONTE-CARLO. Aus dem Spielplan der Oper: Strauß, Rosenkavalier (französ. Urauff.), Honegger „Judith", Gounod „Jeanne d'Arc (unveröffentlicht), Puccini „Hirondelle", Vitadini „Nazareth".

MOSKAU. Im „Großen Theater" ist vor kurzem die „Walküre" neu aufgeführt worden; dabei wurde der Versuch gewagt, den scheinbaren Widerspruch zwischen der szenischen Statik (äußeren Handlung) und der gewaltigen Dynamik der Musik zu entfernen: realistische Dekorationen fehlen gänzlich und werden durch farbige Flächen ersetzt. Letztere bilden die sog. „konstruktive Bühne", welche bald hell erleuchtet, bald in tiefes Dunkel gehüllt erscheint. Die Helden bewegen sich fortwährend hin und her, um die „Intensität der Handlung zu steigern"; dabei sind aber die Sänger nicht an einen schrägen Boden gewöhnt und gleiten ungewandt die steilen Flächen herunter. Man denke sich nur den Heldenkampf von Sigmund und Hunding auf leeren Brettern mitten auf einer enormen Bühne! Die ganze Angelegenheit sieht einem Puppenspiel ähnlich, und die Helden kommen einem als winzig kleine Männlein vor. Was bleibt da von Wagner übrig? Das sonst ausgezeichnete Orchester der Moskauer Staatsoper war dieses Mal auch nicht auf der Höhe seiner gewöhnlichen Leistungen: daran ist wohl der gänzlich mißlungene Versuch, Wagners Kunst auf neue Bahnen zu lenken, schuld.

Dem Streben nach einer der Gegenwart entsprechenden großen Oper ist die Entstehung und Uraufführung einer Revolutionsoper „Die Dekabristen" von Zolotareff zuzuschreiben; das Werk ist aber weder eigenartig noch von großem künstlerischen Gepräge und hatte keinen dauernden Beifall. J. Z.

PRAG. Zwei der letzten Konzerte der tschechischen Philharmonie waren der jungrussischen Musik gewidmet. Zur Erstaufführung für Prag gelangten zwei Sinfonien (die sechste und siebente) von Miaskowski, eine Sinfonie Nr. 3 von Alexander Gedike, ein „Epitaph" von Dimitrij Melkich und ein sechsteiliges „Märchen des gipsernen Buddha" von Leo Knipper. Auffallend an fast allen diesen neuen russischen Tonwerken war ihr formaler und tonaler Konservativismus; einzig das Knippersche „Märchen" zeigte die Merkmale westeuropäischer atonaler Musikkultur.

Im tschechischen Verein für moderne Musik gab es etliche neue Werke zu hören. Als Uraufführungen: eine einsätzige, außerordentlich ausdrucksstarke Klaviersonate von dem Brünner tschechischen Tonsetzer Wenzel Kapral und zwei liedmäßige und lyrisch erdachte Liederzyklen „Der Weg" und „Das Erwachen" von V. Petrželka bzw. K. B. Jirak. Als Erstaufführung: eine ganz moderne, von kräftiger Erfindung getragene Klaviersonate von Hába.

Dr. Gerhard von Keußlers zweiteiliges Oratorium „Zebaoth" erlebte unter der Leitung des Tondichters durch den Prager deutschen Singverein seine eindrucksvolle Erstaufführung.

Der Prager deutsche musikpädagogische Verband bringt in diesem Jahre vorbildliche „Jugendkonzerte“ zur Einführung, in denen Musterwerke der Musikliteratur, vor allem kammermusikalische, zur Aufführung kommen und durch erklärende Vorträge zugänglich gemacht werden. Die Seele dieser Konzerte und ihr Sprecher ist der Prager Musikgelehrte und Komponist Dr. Theodor Veidl. Im ersten dieser Konzerte gab es neben Streichquartetten von Haydn und Mozart gegenüberstellende Liedvorträge von Liedern verschiedener Tondichter auf gleiche Texte. —ek.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Siebenbürgisches Musikfest (Baußnern-Festival) 19. 2.—7. 3. 1926.

Willst du den Dichter recht verstehn,
Mußt du in Dichters Lande gehn!

Das trifft natürlich auch auf den Tondichter zu, bei Baußnern sogar in zwiefacher Beziehung. Die Siebenbürgener hatten keine Ahnung, wer Baußnern ist, und er wollte nicht mit seinen Werken hausieren gehen und den Siebenbürger Sachsen sagen: Hört! Ich stamme doch aus eurem Lande! Meine Vorfahren gaben euch einen Bischof und zwei Sachsengrafen und nun habt ihr auch noch einen Komponisten, der sich in Deutschland einen Namen gemacht hat . . . — Zwei Musiker, Dreßler und Burmatz, haben ihn gewissermaßen für seine Urheimat entdeckt. Der bevorstehende 60. Geburtstag wurde zum Anlaß eines ganz groß angelegten Musikfestivals genommen, in 11 Konzerten beteiligten sich alle musikausübenden Kreise, selbst in den kleinsten Städten. Es war ein kühnes Unterfangen, das überaus glänzend geglückt, denn alle Konzerte waren überfüllt und in den sechs Banketten, denen ich beigewohnt, wurde der Tondichter als eine Art siebenbürgischer Beethoven gefeiert, sein Name beginnt ja auch mit „B“. Die Bewältigung der oft überaus schwierigen Werke stellt den Ausführenden, die meist Dilettanten, das allerbeste Zeugnis aus, für das kein Wort des Lobes groß genug ist.

In der Hauptsache kann ich mich auf die Hermannstädter Tage beschränken, denn in den anderen Orten gab es doch meist Wiederholungen; auch auf alle Programmnummern einzugehen, muß ich mir versagen. Um einen Überblick resp. Einblick in Baußnerns Schaffen zu bekommen, waren 2 Kirchenkonzerte, ein Kammermusikabend und ein großes Festkonzert angesetzt. Den Auftakt machte die prächtige Orgelfantasie über „Aus tiefer Not“, von Prof. Dreßler mit souveräner Beherrschung vorgetragen. Als eine Art „Thomaner“ entpuppte sich der Bruckenthalchor, der sich in den dreistimmigen, geistlichen Volksliedern besonders auszeichnete und in den Motetten, durch die belebende Frische der Stimmen und Exaktheit sich selbst übertraf. Der Gewinn der geistlichen Musik waren aber 2 Choralinventionen für 2 Violinen, Cello und Orgel. Ich stehe nicht an, diese kleinen Stücke für eine Bereicherung der Musikliteratur zu erklären. Die beiden Klavierquintette und das Trio: „O bellissima Italia“ weckten Beifallsstürme; trotz der unendlichen Längen hielten die Zuhörer tapfer aus. 2 Klavierfugen aus a) „Dem Andenken der Toten“ b) „Den Lebenden“, zeigten nicht nur den Komponisten, auch den Pianisten Baußnern auf der Höhe. Mit der H-Moll-Sinfonie weiß ich nicht viel anzufangen, sie ließ mich kühl, dafür zolle ich dem großen Chorwerk „Das Hohe Lied vom Leben und Sterben“ meine vollste Bewunderung; es dürfte damit der Gipfelpunkt im Schaffen Baußnerns erreicht sein. 100 Mann Orchester und 400 Sänger verhalfen unter ihren Dirigenten Novak (Hermannstadt) und Bickerich (Kronstadt) dem Werke zum Sieg. Aus dem Soloquartett ragte die Sopranistin Adele Reissenberger hervor. Den Mediascher Abend konnte man nicht als besonders geglückt bezeichnen. In Schäßburg gab es eine Sensation. Der Madrigalchor unter Schlüter-Ungar trug nur 2 kleine Lieder vor, aber wie! Das war schon mehr eine erstklassige Kammermusikleistung . . . Die Kronstädter Philharmoniker boten als Sonderveranstaltung eine Matinee, mit Werken ihres Dirigenten Paul Richter. Das Klavierkonzert (von dem blinden Pianisten Adolph Weiß famos gespielt) und die Karpathensuite sind Tonschöpfungen eines ehrlichen, mit aller Orchestertechnik vertrauten Musikers, im gemäßigt modernen Stil, die gerade durch ihre Natürlichkeit auf die beifallsfreudigen Zuhörer wirkten. —

Die Siebenbürgener Sachsen haben, da alle Gesangswerke in deutscher Sprache gesungen wurden, ein Bekenntnis zum Deutschtum durch diese Veranstaltung abgelegt. Heil!!! Prof. Hans Hermann.

In Wien trifft man jetzt schon Vorbereitungen, um die für März 1927 geplante Beethoven-Zentenarfeier auf würdige Weise zu begehen.

Ein zweitägiges Regerfest veranstaltet die österreichische Stadt Fürstenfeld am 17. u. 18. April anläßl. des 10 jährigen Todestages von Reger. Die Witwe des Komponisten wird dem Feste anwohnen.

Diese Ostern fand in Kaiserslautern das II. Pfälzische Musikfest statt. Je ein Konzert mit Werken von Rich. Strauß, der 8. Sinfonie von Mahler, sowie eine Festaufführung des „Parsival“ wurden dargeboten.

Das alljährlich veranstaltete Lettische Sängerfest findet vom 19. bis 21. Juni unter Mitwirkung von 5000 Sängern und 160 Mann starkem Orchester in Riga statt. Aus Deutschland haben sich bis jetzt etwa 15000 Gäste angemeldet.

Auch dieses Jahr soll in Haslemere bei London wieder ein Musikfest mit alter Musik stattfinden. Es ist für September geplant.

Das Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, das, wie schon gemeldet, vom 25.—29. Mai in Chemnitz stattfindet, sieht zwei Orchesterkonzerte, zwei Kammerkonzerte und ein Chorkonzert vor, deren Programme folgende Werke enthalten:

Hermann Ambrosius, IV. Sinfonie; Hermann Bischoff, Rondo für Orchester; Max Butting, Kammer-Sinfonie; Berthold Goldschmidt, Ouvertüre zur „Komödie der Irrungen"; H. W. von Waltershausen, Sinfonie; H. H. Wetzler, „Assisi", Legende für Orchester; Wilhelm Maximilian Maler, Konzert für Streicherchor mit obligatem Klavier; Hermann Reutter, Konzert für Klavier und Kammerorchester; Klaus Pringsheim, Orchestergesänge; Gustav Geierhaas, Streichquartett; Paul Höffer, Serenade; Viktor Michalczyk, Streich-Trio; August Reuß, Streich-Trio; Otto Siegl, Sonate für Viola u. Klavier; Hugo Herrmann, Landsknechtslieder u. Totentänze; Friedrich S. Koch, Motetten u. Madrigale; Erwin Lendvai, Chor-Variationen, Joseph Messner, „Das Leben", Sinfonie für Frauenchor, Sopran-Solo, Streichorchester, Harfen u. Klavier; Paul Müller, Tedeum; Karl Weigl, „Weltfeier", Sinfonische Kantate.

Ein Arbeiter-Händelfest. Der Deutsche Arbeiter-Sängerbund Gau Leipzig und das Allgemeine Arbeiter-Bildungsinstitut veranstalten in Gemeinschaft mit der „Arbeitsgemeinschaft Didamscher Chöre" und dem „Verband Licht'scher Chöre" am 26., 27., 28. Juni ds. Js. in Leipzig ein Händelfest mit volkstümlichen Preisen. Aufgeführt werden: in der Thomaskirche „Samson" (Didamsche Chöre, Leitung Otto Didam); in der Alberthalle „Herakles" Licht'sche Chöre, Leitung Barnet Licht); im Kaufhaussaal eine Orchester-Kammermusik, verbunden mit Händelvortrag des Herrn Prof. Abert, Berlin; die Oper „Tamerlan" im Neuen Theater (Leitung Generalmusikdirektor Gustav Brecher). Namhafte Solisten sind zur Mitwirkung verpflichtet worden.

Das II. Historische Musikfest in Rudolstadt, das für die Pfingsttage (22.—24. Mai) geplant ist, verdient insofern besondere Aufmerksamkeit, als es sich zur Aufgabe macht, an historischer Stätte Kulturbilder der Musikpflege Alt-Rudolstadts zu bieten. Das Festprogramm hat u. a. vorgesehen:

Im Rokokofestsaal des Schlosses Heidecksburg:

1. Ein Collegium musicum am Rudolstädter Hofe zur Goethezeit (mit Rudolst. Meistern: Erlebach, Chr. Foerster, Georg Gebel, Chr. Gotthelf Scheinpflug, Heinr. Koch, Max Eberwein).
2. Eine Schiller-Goethe-Matinée im Stile einer Rudolst. Schloßmusik.
3. Eine Schloßgarten-Serenade (Serenaden-Blasmusik Rudolst. Meister).

In der alten Stadtkirche:

1. Eine musikalische Pfingstandacht (mit Pfingstkantaten Rudolst. Meister).
2. Das Oratorium Jephtha von Händel in der Bearbeitung von Prof. Dr. Max Seiffert.

Veranstalter und Leiter des Festes ist der durch seine „Deutschen Musikabende" bekannte Musikdirektor Ernst Wollong, als künstlerischer Vorstand der „Musikgemeinde Rudolstadt". Ganz ausgezeichnete einheimische und auswärtige Kräfte, so der Madrigalchor der Berliner Musikakademie unter Prof. Thiel, die Leipziger Gewandhaus-Bläser-Vereinigung, die Städt. Sing-Akademie u. a. haben ihre Mitwirkung zugesagt. Durch die Wiedererweckung wertvoller Werke Rudolstädter Meister vom 17. Jahrh. bis zur Goethezeit wird das Fest die bedeutsame Fortsetzung des denkwürdigen I. Rudolstädter Musikfestes (1921) bilden.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der Reichsverband deutscher Orchester e. V., Weimar, hat an den Mannheimer Oberbürgermeister Dr. Kutzer als Vorsitzenden im Verwaltungsrate des Verbandes der deutschen gemeinnützigen Theater eine Eingabe gerichtet, in der er sich nachdrücklich für den Beamtencharakter der staatlichen, städtischen und gemeinnützigen Theaterorchester einsetzt. Der Reichsverband erhebt in dieser Eingabe Einspruch gegen den in Mannheim, Heidelberg, Coburg, Mainz, Schwerin sowie in Thüringen u. a. O. versuchten Abbau der Rechte der Orchestermusiker und verweist darauf, daß ungünstigere Anstellungsbedingungen für neu verpflichtete Orchestermusiker unweigerlich den Mangel an geeignetem Nachwuchs beträchtlich verschärfen würden. Mit besonderem Nachdruck wendet sich der Verband dagegen, daß zweierlei Anstellungsverhältnisse bei Mitgliedern desselben Orchesters Platz greifen. — n

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

In Leipzig ist es, ähnlich wie in Breslau, Regensburg und Berlin, zur Gründung eines Kirchenmusikal. Instituts gekommen, um den geeigneten Nachwuchs von Kirchenmusikern zu sichern. Das Institut ist dem Konservatorium angegliedert und steht unter Leitung von Prof. Karl Straube. Das Landeskonsistorium hat bereits eine Summe zur ersten Einrichtung und zur Beschaffung einer Übungsorgel bewilligt, sowie regelmäßige Jahresbeiträge.

Diesen Monat soll in Jerusalem die Grundsteinlegung zu einem Hebräischem Konservatorium erfolgen. Die Gründer sind Leopold Godowsky und Jascha Heifetz.

Vom 14. bis 20. März veranstaltete der Allgem. Schleswig-Holsteinische Lehrerverein in Kiel eine Schulmusikwoche, die der praktischen Einführung in den neuzeitlichen Schulmusikunterricht im Sinne der ministeriellen Richtlinien diente.

PERSÖNLICHES

Raimund von Zur Mühlen, der unvergessene Künstler, hat seinen Wohnsitz nach Wiston Old Rectory, Steyning, Sussex — in der Nähe von London — verlegt und dort seine umfassende gesangspädagogische Tätigkeit wieder aufgenommen.

Das Direktorium des New Yorker Philharmon. Orchesters ist an Furtwängler herangetreten, um ihn als ständigen Leiter für die ganze Saison zu gewinnen. Furtwängler, der unlängst mit dem Orchester eine glänzende Gastspielreise nach Philadelphia, Washington, Reading und Pittsburg unternahm, bat sich Bedenkzeit aus.

Gesanglehrer Otto Pretzsch promovierte an der Universität Leipzig mit einer Dissertation über Johann André und seine Stellung in der Berliner Liederschule zum Doktor phil.

Prof. Willy Rehberg tritt mit Semesterschluß von der Leitung des Konservatoriums und der Musikschule in Basel zurück.

Geburtstage und Jubiläen:

Ende Februar feierte die Tonkünstlerin und Musikologin Elisabeth Schultz-Adaiewsky in voller Frische

ihren 80. Geburtstag. Die Künstlerin, bereits mit 8 Jahren Schülerin von Adolph Henselt, begann ihre Laufbahn als Pianistin und Komponistin, wandte sich aber später der Volksliedforschung zu. Ihre Arbeiten über slavische und altgriechische Musik haben allgemein Beachtung gefunden. Ihre in den 70er Jahren komponierte russ. Volksoper „Die Morgenröte der Freiheit" wurde wegen angeblich revolutionärer Tendenzen von der russischen Zensur unterdrückt.

Der ausgezeichnete Kammermusikus und Solovioloncellist Eugen Sandow beging im März sein 60jähriges Künstlerjubiläum. Der Künstler ist heute noch am Sternschen Konservatorium zu Berlin als Lehrer tätig.

Prof. Hugo Röhr, langjähriger Kapellmeister der Staatstheater München, feierte seinen 60. Geburtstag.

Kammersänger Anton Erl, der ehedem vielgefeierte Spieltenor der Dresdner Staatsoper (1875—1892) begeht dieser Tage in seltener Frische seinen 80. Geburtstag.

Franz Ries, der ehemal. Violinvirtuose und Mitbesitzer des Verlages Ries & Erler, Berlin, feierte am 7. April seinen 80. Geburtstag. Der hochbetagte Künstler studierte in den 60iger Jahren bei Kiel und Massart (Paris) Komposition und Violine, wandte sich aber dem Musikalienverlag zu, als er 1873 seine Virtuosenkarriere eines Nervenleidens halber aufgeben mußte. Seine zahlreichen Kompositionen (Orchesterwerke, Kammermusik u. a.) zeigen die Hand eines gediegenen Tonsetzers.

John Alex. Fuller-Maitland, der englische Lexikograph, Musikschriftsteller und Harpsichord-Spieler feierte, ebenfalls am 7. April, seinen 70. Geburtstag.

Todesfälle:

† Prof. Franz Xaver Gruber, der Salzburger Domkapellmeister, ein Enkel des Komponisten von „Stille Nacht, heilige Nacht". Mit dem Dahingegangenen erst 51jährigen hat das Salzburger Musikleben einen seiner verdienstvollsten Männer eingebüßt.

† Aglaja Orgeni, die einst berühmte Gesangsmeisterin, mit 83 Jahren zu Wien.

† P. E. Lange-Müller, der Nestor der dänischen Komponisten, mit 75 Jahren. Trotzdem Lange-Müller bei seiner körperlichen Schwachheit in den letzten 10 Jahren nichts Neues mehr hervorbringen konnte, wird der Verlust dieses ersten dänischen Lyrikers, des Komponisten der prächtigen volkstümlichen Musik zu „Es war einmal," (H. Drachmanns Märchenspiel) eine große Leere in dem dänischen Musikleben hinterlassen. In unserer vorigen Nummer S. 191 wurde über die ihm und Nielsen zu Ehren veranstalteten Feierlichkeiten berichtet, an denen er noch teilnehmen konnte. Die dadurch hervorgerufenen Anstrengungen und Gemütsbewegungen haben sein Ende beschleunigt.

† Musikdirektor Clemens Lemacher in Solingen mit 64 Jahren.

† Theodor Lattermann, der hervorragende Baßbariton, in Seehof bei Teltow im Alter von erst 46 Jahren.

† Julius Epstein, das Haupt der berühmten Wiener Klavierschule im gesegneten Alter von 94 Jahren. 1832 in Agram geboren, sehen wir ihn mit 18 Jahren als Schüler von Anton Halm und J. Rufinatscha in Wien. 1867 erfolgte seine Berufung an das Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde, dem er bis 1901 angehörte. Mit Anton Door und Josef Dachs repräsentierte er die auf Czerny, Hummel, Moscheles, Thalberg usw. fußende Wiener Klavierschule. Seine persönlichen Beziehungen zu Brahms, Liszt, Bruckner, Goldmark, Mahler u. a. sind bekannt. Unvergleichlich soll sein Mozart -und Schubertspiel gewesen sein, wie er sich auch um die Schubert-Ausgabe bei Breitkopf & Härtel besondere Verdienste erwarb. Epstein war einer der ersten, der sich für Brahms einsetzte.

† der 1843 in Fara S. Martino geborene Komponist Alfons Cipollone, dessen Werke z. T. auch in Deutschland bekannt geworden sind.

† der St. Gallener Cellovirtuose Fritz Becker, ein Schüler David Poppers.

† der bekannte französ. Musikschriftsteller André Gédalge mit 70 Jahren zu Paris.

† der Breslauer Domorganist und Musikpädagoge Emanuel Adler im Alter von 80 Jahren.

† der ausgezeichnete holländische Oratoriensänger Anton Sistermanns, ein Schüler von Stockhausen, mit 61 Jahren.

† Der bekannte Meistersänger Friedrich Brodersen infolge eines Herzschlages mit 53 Jahren. Mit ihm verliert nicht nur das Münchener Staatstheater einen ausgezeichneten dramatischenBariton, sondern ganzDeutschland einen seiner charaktervollsten Konzertsänger. Brodersen war gebürtiger Württemberger und sollte ursprünglich Architekt werden.

† Prof. J. Becht, der Münchener Hofkapellmeister a. D. nach langem Leiden im 67. Lebensjahre. Der Verstorbene ist ebenfalls geb. Schwabe; er war jahrzehntelang der musikal. Leiter der Kgl. Vokalkapelle und der St. Michaelshofkirche zu München, außerdem Prof. für Chorgesang und Orgel an der dortigen Akademie.

Berufungen und Ernennungen:

Dr. Werner Danckert ist von der philosophischen Fakultät der Universität Jena zum Privatdozenten für Musikwissenschaft zugelassen worden.

Julius Bittner wurde vom österreich. Unterrichtsministerium mit dem Professortitel ausgezeichnet.

Franz Schalk wird von der Direktion der Wiener Staatsoper zurücktreten. Ihm wird aus diesem Anlaß erstmalig in Österreich der Titel eines Generalmusikdirektors verliehen werden. Schalk verbleibt noch so lange im Amt, bis ein neuer Direktor gefunden ist.

Prof. Dr. Arthur Seidl zum Sachverständigen in den Prüfungsausschuß des staatl. Ausbildungs-Lehrganges der Schulmusiklehrer in Anhalt.

Richard Hagel dirigierte mit ungewöhnlichem Erfolge ein Konzert des Danziger Lehrergesangvereins. Man redet von einer bevorstehenden Berufung Hagels nach Danzig.

Musikdirektor Hans Münch zum Dirigenten des Basler Gesangvereins als Nachfolger Suters.

Marcel Dupré als Nachfolger Gigouts zum Professor für Orgel am Pariser Konservatorium.

Hubert Heinen zum Leiter der Stuttgarter Madrigalvereinigung an Stelle des scheidenden Dr. Holle.

Die Lehrer an der Berliner Musikhochschule Walther Moldenauer und Bünte zu Professoren.

Dr. Hans Schüler, bisher in Erfurt, zum Oberspielleiter an das Staatstheater in Wiesbaden.

Gerhard v. Keußler zum auswärtigen Mitgliede der Genossenschaft der ordentlichen Mitglieder der Berliner Akademie der Künste, Sektion Musik.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

Glucks Oper „Der Zauberbaum" (1759) kam im Staatstheater Wiesbaden zur beifällig aufgenommenen Wiedergabe.

Die Madrider Oper mußte wegen Baufälligkeit geschlossen werden. Sie wird demnächst abgebrochen.

In Bochum beabsichtigt der dortige Musikdirektor Rudolf Hofmann anläßl. einer Gedenkfeier des 75. Todestages von Lortzing die Uraufführung einer von ihm im Lortzing-Museum aufgefundenen Kantate des Meisters.

Anläßlich Webers 100. Todestag wird die Städt. Oper in Berlin die „Euryanthe" in der Urfassung bringen.

In Südafrika haben sich die Städte Cape Town und Durban zwecks Gründung eines Südafrikanischen National-Orchesters zusammengeschlossen.

In Warschau wurde ein neugeschaffenes Chopindenkmal enthüllt.

Das preuß. Ministerium für Kunst und Volksbildung hat für die Rettung der gefährdeten Königsberger Oper (s. Märzheft S. 177) 50000 Mark zur Verfügung gestellt.

In Rom ging Paësiellos „Socrate imaginario" unter großem Erfolg einmalig in Szene.

Auf dem Marktplatz in Teplitz wurde vom Prager Mozartverein an Stelle der gestürzten Kaiser-Joseph-Statue eine etwa vier Meter hohe Bronzefigur Mozarts in der Ausführung von Franz Metzner aufgestellt.

In Wien sind Grabdenkmäler von Karl Goldmark und Ferdinand Löwe enthüllt worden.

Paganinis sterbliche Überreste, die bisher in der Familiengruft zu Goione bei Padua ruhten, wurden auf den Friedhof von Staglieno in Genua übergeführt.

In dem Preisausschreiben von Dr. Hochs Konservatorium in Frankfurt für ein Kammermusikwerk für zwei Streichinstrumente ohne Begleitung hat Ernst Toch und Alexander Jemnitz je einen zweiten Preis und Ottmar Gerster-Frankfurt a. M. einen dritten Preis davongetragen. Im ganzen waren über 120 Preisarbeiten eingegangen.

Mitte März kam Draesekes „Sinfonia tragica" in Aachen zur wohlgelungenen Erstaufführung.

In einer Stadt Californiens macht ein amerikanischer Prediger namens Dyer Versuche, seinen Gottesdienst durch die Assistenz einer Jazz-Band zu beleben. Der ehrenwerte Reverend findet, daß sich die Jazz-Musik vortrefflich zu religiösen Zeremonien eigne und den Geist in eine erhabene (!) Gedankenwelt versetze. Die Kirchenmusik, wie sie bisher gepflegt werde, deprimiere die Gläubigen und halte sie der Kirche fern usw. —

Der Deutsche Musikalienverlegerverein veröffentlicht eine Statistik, derzufolge im letzten Jahre nicht weniger als 5645 neue Werke erschienen sind (beinahe 50% mehr als im Vorjahre). Davon entfallen 1872 auf ernste und 3774 auf leichte Musik. Im einzelnen ist u. a. der Chorgesang mit 1535, Einzelgesang mit 1050, Klavier mit 786, Kammermusik mit 547 und kleines Orchester mit 484 Werken vertreten.

Felix Woyrsch dirigierte unlängst in Flensburg seine 2. Sinfonie (C-Dur) unter lebhaftem Erfolg.

Die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst ist auf den 27. bis 29. Juli vertagt worden (anschließend an das diesjährige Kammermusikfest in Donaueschingen).

Suters „Le Laudi" und Wetzlers Orchesterlegende „Assisi" kamen kürzlich unter Mitwirkung erster Solisten in Bremen unter Ernst Wendel zur Erstaufführung.

In Florenz ist das neu gegründete und dem Konservatorium Luigi Cherubini angegliederte „Museum für die Geschichte der Musik" eröffnet worden. Den Grundstock dieses einzigartigen Institutes bildet die bekannte, von dem kunstliebenden Großherzog Ferdinand II. von Toscana zusammengebrachte mediceische Instrumentensammlung. Wertvolle Codices des 15. und 16. Jahrhunderts bereichern die bibliothekarischen Raritäten.

Die Leipziger Sängerin Dorothea Schröder konzertierte unlängst mit schönem Erfolge in London.

Paul Graeners neue Oper „Hanneles Himmelfahrt" (nach dem Gerh. Hauptmannschen Texte) wird seine Uraufführung an der Dresdener Staatsoper erleben.

In Hamburg gelangte durch den St. Michaeliskirchenchor unter Prof. Alfred Sittard die Matthäuspassion von Heinr. Schütz in der Originalgestalt zur Aufführung d. h. frei von modernisierenden Zugeständnissen in der Behandlung des Redegesangs, ohne eingelegte Choräle und instrumentale Stütze.

Eine weitere Aufführung der Schützschen Matthäuspassion sowie des „Oster-Gespräches" veranstaltete der Volkschor Parchim (Leiter Dr. Buschmann).

Der ausgezeichnete Cellovirtuose Karl Theodor Preußner (Schüler von Prof. Klengel, Leipzig, Prof. Hegar, München u. a.) gibt diesen Sommer ab 15. April wieder Unterricht in seinem Landhaus Marxgrün b. Bad Steben, Oberfr.

Ein unveröffentlichtes Manuskript Rossinis teilt die französische Zeitschrift „Le Courrier Musical" in ihrer Märznummer mit. Es handelt sich um ein kleines, sehr humorvolles Gesangsstück auf den Vocal a, das Rossini der ihm befreundeten französischen Sängerin Marie Battu mit folgender launigen Widmung vermutlich eines Morgens ins Haus sandte: „Petit gargouillement pour le lever de ma jeune amie et vaillante interprète M. Battu. G. Rossini, Passy 15 sept. 1867" (Kleines Gegurgel fürs Aufstehen meiner jungen Freundin und tapferen Interpretin M. Battu). Das Stückchen schildert denn auch auf charakteristische Weise in der Art einer Solfeggie das Gurgeln, dessen man sich morgens beim Zähneputzen zu bedienen pflegt. Mit einem energischen „bum!", unter dem man sich etwa das Hinsetzen das Wasserglases vorstellen kann, schließt der schalkhafte Meister die ergötzliche Prozedur.

Weitere Berichte u. a. s. S. 246.

Das nächste Heft erscheint am 12. Mai

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik
Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt
HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

93. JAHRG. LEIPZIG / MAI 1926 HEFT 5

Rudolf Stuckenbrocks Erinnerungen an Richard Wagner

Zum 22. Mai

Herausgegeben von Franz Rühlmann, Magdeburg

Die im folgenden erstmalig veröffentlichten Erinnerungen an Richard Wagner stammen aus dem Nachlaß des am 28. April 1909 verstorbenen Opernsängers und Theaterdirektors Rudolf Stuckenbrock. Dieser wurde am 1. April 1835 in Pyrmont geboren und infolge des frühen Todes beider Eltern bereits in jungen Jahren gezwungen, trotz seiner unzweifelhaften musikalischen Begabung den Buchhändlerberuf zu ergreifen. Erst in seinem dreißigsten Lebensjahre trat in seinem Leben die Wandlung ein, die in den nachstehenden Erinnerungen geschildert wird. Durch Vermittlung eines Agenten, der auf seine nicht gewöhnlichen Stimmittel aufmerksam gemacht wurde, gelangte er nach München zu Richard Wagner, der ihn als ersten Schüler Friedrich Schmitts in die damals begründete Münchner Privatopernschule aufnahm und ihn durch einen sechsjährigen Vertrag an die Hofoper verpflichtete. Infolge eines Zerwürfnisses mit Schmitt verließ er München bereits nach sieben Wochen und wandte sich nun endgültig der Bühnenlaufbahn zu. Er ging zuerst auf mehrere Jahre als Spieltenor nach Gent und absolvierte dann in der Folge Engagements teils als Tenor, teils als Direktor in Budapest, Landshut, Augsburg, Hannover, Magdeburg, Meiningen, Königsberg und Reval. 1883 zog er sich von der Bühne zurück und gründete wenig später in Berlin ein Agenturgeschäft, das heute noch existiert. Vom Jahre 1906 ab verbrachte er seinen Lebensabend bei ungeschwächter geistiger Regsamkeit in voller Zurückgezogenheit.

Die Wagner-Erinnerungen, die dieser Rudolf Stuckenbrock hinterlassen hat, sind weder in ihren Einzelheiten stichhaltig, noch sind sie übermäßig aufschlußreich im Sinne der Wagnerforschung. Da jedoch das Material über die stille Jahreswende 1864/65 an sich nicht sehr ergiebig ist, dürften sie dennoch einige willkommene Einblicke in diese nur äußerlich stille, innerlich aber bewegte und hoffnungsvolle Zeit gewähren. Vor allem ergänzen sie die Geschichte jener Tage um die nicht unwillkommene Kenntnis des tatsächlichen ersten Schülers Friedrich Schmitts und somit Richard Wagners, über den die Wagnerforschung bisher noch nichts wußte. In Verbindung damit gestatten die Erinnerungen dieses Schülers samt dem sie stützenden Originalmaterial interessante Rückschlüsse auf die beinahe unbegrenzten Möglichkeiten, die damals noch Richard Wagner für die Verwirklichung seiner Pläne offenstanden.

Am 4. Mai 1864 hatte Richard Wagner die erste Audienz bei König Ludwig. Die folgenden Monate galten der Vorbereitung der gedachten Münchener Wagner-Klassik. Wagner beschäftigte sich im Geiste bereits mit seinem „Bericht über eine in München zu errichtende Musik-

schule", der zwar erst am 31. März 1865 abgeschlossen wurde, hinsichtlich seiner großzügigen Gedanken über den inneren Ausbau der Position Wagners aber bereits in jene Monate der Sammlung und der überschwenglichen Hoffnungen verweist. Um der erhofften Verwirklichung dieses Projekts ohne Zeitverlust vorzuarbeiten, betrieb Wagner in erster Linie die Berufung Hans von Bülows, Cornelius' und Friedrich Schmitts, mit deren Hilfe er als vorläufigen Ersatz der kgl. Musikschule die später zu eigentümlicher Berühmtheit gelangte „Privatopernschule" errichten wollte. Die Anstellung Bülows als „Vorspieler des Königs" erfolgte denn auch am 12. September 1864. Schwieriger gestaltete sich die Sache mit Cornelius und Schmitt. Ersterer zögerte lange, seine Wiener Ungebundenheit aufzugeben, obwohl ihm München seit dem 7. Oktober ebenfalls offenstand. Erst am 29. Dezember folgte er dem ungeduldigen Drängen Wagners; am 30. Dezember traf er in München ein. Mit Schmitt stand Wagner bereits seit August wieder in Verbindung; jedoch scheint seine Bemerkung in dem Briefe vom 29. August, er habe „bereits vor einigen Tagen" seinem jungen König von Schmitt gesprochen, nicht ganz zuzutreffen, da die Angelegenheit erst im November festere Formen annimmt. Am 8. November gibt Ludwig vorerst seine briefliche Zustimmung zu dem „Plane, jenen Gesangslehrer zu ersuchen, ein paar Sänger in strenge Lehre zu nehmen", und bittet, Schmitt zu ersuchen, „ein paar talentvolle, stimmbegabte Menschen ausfindig zu machen, um sofort den Unterricht zu beginnen", wobei ihm „der Gewinn eines jüngeren Tenoristen wünschenswert" erscheint. Nach Überwindung erheblicher Hemmungen (vgl. den Brief Wagners an Schmitt vom 20. November 1864) konnte endlich am 24. Dezember der Kontrakt an Schmitt nach Leipzig abgehen, womit dessen Anstellung als Gesangslehrer in kgl. bayr. Diensten Tatsache wurde.

Mit gleicher Energie war der Ausbau der äußeren Position in Angriff genommen worden. Ihr Symbol sollte das Nibelungentheater werden. Am 26. November schrieb Ludwig dem Freunde seinen Entschluß, „ein großes steinernes Theater erbauen zu lassen, damit die Aufführung des ‚Ringes der Nibelungen' eine vollkommene werde". Am 13. Dezember geht der berühmte Brief Wagners an Semper ab, der die inoffizielle Berufung des Architekten enthält. Am 27. Dezember traf auch Semper in München ein. Am Jahresende 1864 war also ein guter Teil der Vorbereitungen Richard Wagners beendet. Bülow, Cornelius, Schmitt waren nach München berufen und standen Wagner zur Verfügung, Semper verhandelte mit dem König, alles war im besten Flusse. In diese beispiellos hoffnungsvolle Zeit fallen die Erinnerungen Stuckenbrocks. Er war der erste Schüler Friedrich Schmitts, jener „jüngere Tenorist", den sich Ludwig als späteren Ersatz Schnorrs gewünscht hatte. Er ist aller Wahrscheinlichkeit nach am Mittwoch, den 28. Dezember in München eingetroffen, erhielt unter dem gleichen Datum (28. Dezember) seinen (dem Herausgeber im Original vorliegenden) Vertrag mit dem kgl. Hoftheater, der unter dem 8. Januar 1865 offiziell bestätigt wurde, und verließ München am 18. Februar 1865.

Die Erinnerungen Stuckenbrocks bedürfen zunächst einiger Worte der Kritik. Es wurde schon bemerkt, daß sie in Einzelheiten nicht stichhaltig sind. Zum ersten kann St. unmöglich bei seiner Ankunft in München Peter Cornelius angetroffen haben. Denn dieser kam erst am 30. Dezember in München an. Die Annahme, daß der Vertrag vielleicht rückdatiert, St. also erst nach dem 30. Dezember angekommen sein könnte, ist kaum wahrscheinlich. Denn eine Umdatierung hätte nur Sinn gehabt im Hinblick auf die Lauffrist des Vertrages. Da der Vertrag des St. auf sechs volle Jahre vom 1. Januar 1865 ab lautet, hätte man, falls aus irgendwelchen Gründen eine Umdatierung in Frage kam, mit dem 31. Dezember oder dem 1. Januar das gegebene Datum für den Beginn der Lauffrist zur Verfügung gehabt. Vielmehr scheint gerade das willkürliche Datum des 28. darauf hinzudeuten, daß St. tatsächlich am 27. oder 28. angekommen ist und Wagner in seiner impulsiven Art sofort den Abschluß des Vertrages betrieben und erreicht hat. Jedenfalls aber erweist sich damit St.s Schilderung des ersten Besuches bei Wagner, soweit Peter Cornelius dabei eine Rolle spielt, als ein wissentlicher oder unwissentlicher Irrtum. Diese Tatsache wird durch die andere in ein milderes Licht gerückt, daß die Schilderung der Episode viel Wahrscheinliches enthält und dadurch sich etwa als Fusion verschiedener, zeitlich getrennter Erlebnisse legitimiert.

Ferner kann man nicht umhin, auch bezüglich der Anwesenheit Schmitts berechtigte Zweifel anzumelden. Über dessen Ankunft in München sind allerdings authentische Nachrichten kaum aufzutreiben. Die einzigen Zeugnisse, die mit einiger Sicherheit auf das Ankunftsdatum schließen lassen, stammen von Cornelius und Bülow. Einmal schreibt Peter Cornelius unter dem 4. Januar 1865 in sein Tagebuch, daß „endlich auch Herr Schmitt" eingetroffen sei, der „Stimmen zum Ausbilden" mitbringe. Unter gleichem Datum schreibt andermal Hans v. Bülow an Elisabeth Marr, daß „Wagner den nach seiner Theorie zu großen Erwartungen berechtigenden Herrn Schmitt aus Leipzig" berufen habe. Aus diesen beiden Angaben, die übereinstimmend vom 4. Januar stammen, muß man schließen, daß Schmitt erst am 3. oder 4. Januar in München eingetroffen ist. Damit gerät die Zuverlässigkeit St.s abermals ins Wanken.

Aus der ganzen Anlage des ersten Teiles der Erinnerungen scheint sich also folgender Sachverhalt zu ergeben: Wagner hat, sowie er den Vertrag an Schmitt abgesandt hatte (24. Dezember), den St., mit dem er bereits vor Weihnachten in Verbindung gestanden hatte, nach München gerufen. Dieser traf sofort nach dem Weinachtsfest ein, sang Wagner vor und wurde auf der Stelle verpflichtet. Die von St. im übrigen recht lebensvoll und lebenswahr erzählte Szene à quatuor wird sich dann, soweit Cornelius und Schmitt beteiligt sind, Anfang Januar nach dem Eintreffen von Schmitt abgespielt haben, in ihrem übrigen Teil mag sie für den ersten Besuch zutreffen. So bliebe als vorläufige, immerhin erwähnenswerte Tatsache, daß Schmitts erster Schüler schon acht Tage vor des Lehrers Ankunft einen sechsjährigen Vertrag mit der Hofoper in der Tasche hatte. Über diesen ersten Schüler ist der Wagnerforschung bis jetzt nichts Genaues bekannt gewesen. Glasenapp erwähnt ihn überhaupt nicht, und Cornelius schreibt nur einmal beiläufig an Hestermann (17. Januar 1865), daß Schmitt „an zwei dazu engagierten dramatischen Individuen, Männlein und Weiblein", bilde, worunter man nunmehr also St. und die von ihm erwähnte Schülerin zu verstehen haben wird. Auch Seb. Roeckl erwähnt nur, daß die „neu zu errichtende Privatopernschule zunächst zwei Stellen für Sänger und Sängerinnen aufwies" und daß die Schüler Schmitt wegen dessen origineller Derbheit, die ihm die Namen „Grobschmied" oder „Rüpel" eintrug, nicht standhielten.

Obwohl durch die mannigfachen Irrtümer die Glaubwürdigkeit der vorliegenden Erinnerungen in allen Einzelheiten bedenklich erschüttert ist, kann ihre Glaubwürdigkeit im ganzen verfochten werden, und zwar aus folgenden Gründen: Alle Angaben, auch die persönlicher Art, haben einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit für sich. Die kleinen Charakterzüge Wagners, Schmitts und Cornelius' passen vollkommen in das Gesamtcharakterbild dieser Persönlichkeiten. Sodann sind untrügliche Belege vorhanden für die Tatsächlichkeit der wesentlichen Angaben. An der Echtheit des vorliegenden Originalvertrags, der Dienstsiegel und Unterschrift trägt, und der offiziellen Bestätigungsakte ist nicht zu zweifeln. Außerdem liegt der von St. angezogene Brief seines Hauswirtes Höninger (vom 23. Februar 1865) ebenfalls im Original vor, aus dem die Tatsache des Bruches (obwohl nicht dessen Ursache) und die Beteiligung der Hauptpersonen einwandfrei hervorgehen. Auf Grund dieser Sachverhalte darf man die Existenz dieses ersten Münchners Schülers und damit die Begründung der Münchner Privatopernschule am 27. oder 28. Dezember 1864 als erwiesen ansehen.

Darüber hinaus ist recht interessant der Vertrag, den St. erhielt. Er ist ein regulärer Dienstvertrag auf sechs Jahre (1. Januar 1865 bis 31. Dezember 1870) mit einem Jahresgehalt von 600 Gulden im ersten und zweiten, 2400 Gulden im dritten, 3000 Gulden im vierten, 3600 Gulden im fünften und 4000 Gulden im sechsten Jahre, ferner mit Spielhonorar von 10 bzw. 15 bzw. 20 bzw. 25 Gulden. Die niedrige Bemessung der Gage im ersten und zweiten Jahre wird kompensiert durch die Zusicherung „freien Unterrichts im Gesang und allen nöthigen Hilfsgegenständen" für die Dauer von zwei Jahren. Dienstliche Verpflichtungen wurden St. durch den Vertrag kaum auferlegt. Die Spielverpflichtung sieht nur „Übernahme aller ihm von der Intendanz zugetheilten Rollen im Fache des Tenoristen" vor, ohne — wie sonst üblich — bestimmte Rollen festzulegen. Die im Vordruck vorgesehene Verpflichtung zu einer bestimmten Anzahl monatlichen Auftretens ist durchstrichen. Ebenso sind alle erschwerenden Paragraphen (Gastspielverpflichtungen, Kündigungsrecht seitens der Intendanz u. ä.) gestrichen. Dieser

überaus günstige Vertrag wurde einem Anfänger zugebilligt, der nach dem Stande seiner Ausbildung frühestens nach zwei Jahren in der Lage sein konnte, seinerseits Verpflichtungen zu erfüllen. Daß es Wagner offenbar mühelos gelang, diesen Vertrag mitten in der Spielzeit im Verlaufe von 24 Stunden locker zu machen, illustriert auf willkommene Weise den ungewöhnlichen Umfang der Machtvollkommenheit, mit der Wagner damals ausgestattet war.

Es bleibt noch ein kurzes Wort über das plötzliche Ende dieser Stuckenbrock-Episode zu sagen. Die Schilderung des Bruches mit Schmitt ist vielleicht etwas theatralisch aufgemacht; die Ursache erscheint aber durchaus möglich. Schmitt war ein unverbesserlicher Choleriker, und St. ist nicht der erste und nicht der letzte Schüler gewesen, der in Unfrieden von ihm gegangen ist. Auffällig ist lediglich der Zeitpunkt des Bruches. Der Brief ist datiert vom 23. Februar (Donnerstag); aus ihm geht hervor, daß St. am Sonnabend, den 18. Februar, spätestens Sonntag, den 19., frühmorgens abgereist ist. Die Woche vom 12. bis 19. Februar war aber gerade die Woche der ersten Münchener Stürme. Am 12. Februar erschien das offizielle Dementi betreffs der königlichen Ungnade, am 19. der berüchtigte Artikel: „Richard Wagner und die öffentliche Meinung". Der Gedanke liegt nahe und wird durch einige Bemerkungen Stuckenbrocks bestätigt, daß unter diesen Umständen dem ohnehin Gereizten der Entschluß zur Abreise leichter geworden ist. Immerhin ist wohl die Ursache der Abreise nicht hier zu suchen. Vielmehr deutet der Höningersche Brief tatsächlich auf ein persönliches Zerwürfnis mit Schmitt hin, denn etliche Bemerkungen (z. B.: „— vielleicht wäre es doch besser ausgefallen, als Sie vermuteten . . ." — „. . . (Cornelius) gab offen selbst zu, daß ein großer Teil der Schuld auf ihm und Herrn Wagner ruhe, weil sie nicht besser nachgesehen haben . . ." — „. . . Ihre Ahnungen haben sich bewahrheitet, die Sache wird stillschweigend zu unterdrücken gesucht, die Mutter hat für Sie überall das Beste gesprochen . . .") können sich nur auf eine Unüberlegtheit St.s beziehen. Der Deserteur hat offenbar zunächst angeben lassen, er sei erkrankt, da Schmitt „erstaunt und böse" wird, weil er „ausgegangen" ist, und da Wagner anfragen läßt, ob er „noch nicht ausgehen" könne. Auftragsgemäß hat Höninger dann erst am Montag, den 20. Februar, die Abreise zugestanden. Schmitts mehrmalige Besuche deuten allerdings auf dessen schlechtes Gewissen hin.

Inwieweit sonst der erste Teil der Erinnerungen zur Charakteristik Wagners, Schmitts und Cornelius' beitragen, das zu entscheiden wird jedem Kenner der Materie selbst überlassen bleiben müssen, zumal da im Hinblick auf die Unzuverlässigkeit der Einzelangaben größte Vorsicht geboten ist. Der zweite Teil enthält persönlich reizvolle Schilderungen, die so charakteristisch für Wagner, für seine ganze Lebensart und für seine stete Bereitschaft zur Ekstase sind, daß man für ihre Echtheit unbedenklich eintreten kann. Die Lebensgeschichte des Meisters wird damit um einen kleinen liebenswürdigen Zug bereichert, der sich den verbürgten ähnlichen würdig anreiht. Da man somit keinen Anlaß hat, die Lebenswahrheit des kleinen Erlebnisses anzuzweifeln, wird man als weiteren charakteristischen Zug festhalten können, daß Wagner in jener Zeit bereits klösterliche Zurückgezogenheit als opportun empfand. Man muß demnach das Erlebnis in die Mitte des Februar verlegen, als der erste Sturm im Gange war oder bevorstand. Wenn man die gleichzeitigen Briefe Wagners, Bülows und Cornelius' vergleicht, erscheint selbst die ängstliche Vermummung Wagners in einem durchaus glaubwürdigen Lichte.

Wie ich zu Richard Wagner kam.

Es war im Jahre 1864! Ich hatte eine Stellung in einer großen Buchhandlung in Hannover gefunden, die mich aber innerlich unbefriedigt ließ.

Dort entdeckte ein alter Kapellmeister jedoch bald einen großen Tenor in mir, erteilte mir Gesangunterricht, prophezeite mir eine glänzende Zukunft und setzte sich meinetwegen mit einem Theateragenten in Verbindung. Nach einiger Zeit ließ dieser mich zu sich kommen und durch einen Sachverständigen prüfen, mit dem er erregt flüsterte, nachdem ich geendet. Darauf teilte er mir mit, daß König Ludwig II. von Bayern für den großen Meister Richard Wagner in München ein prächtiges Theater erbauen lassen

wolle, um der Welt zu zeigen, wie der König den Künstler ehre. Für seine neuen Musikdramen suche der Meister einen Tenor, den er sich selbst schulen und ausbilden wolle. Es seien junge Künstler aufgefordert, sich zu einer Prüfung bei Herrn Richard Wagner einzufinden. Ich zögerte nicht lange, sagte zu und der Agent ging sofort ins Telegraphenbüro. Als er zurückkam, teilte er mir mit, daß Herr Wagner mich umgehend zu hören wünsche und ich am andern Tage nach München abreisen müsse.

Er sprach viel von großem Glück, von glänzender Zukunft, die meiner harrte, und ließ mich nicht von seiner Seite. Er nahm mir eine Fahrkarte nach München, besorgte mein Gepäck, setzte mich in den Zug und sagte mir, daß im Hotel Sonnefelder ein Zimmer für mich bestellt sei.

Am anderen Morgen kam bereits ein Diener Richard Wagners, um mich zu dem Meister zu holen. Dieser wohnte damals, im Jahre 1864, in der kleinen Villa vor den Propyläen, die der König Ludwig für ihn hatte einrichten lassen.

Klopfenden Herzens übertrat ich die Schwelle. Bei meinem Eintritt in den Salon sah ich drei Herren in dem Raum. Zwei derselben, der eine groß und schlank, der andere klein und korpulent, suchten in einem Berge von Notenheften, der neben einem Flügel lag. In einem Sessel am Fenster sah ich eine zierliche Gestalt in violettem Samtrock und ebensolchem Barett. Dieses mußte der große Meister sein. Ich sah es an seinen Augen, obwohl ich noch niemals ein Bild von ihm gesehen hatte, und an ihn wandte ich mich mit dem Briefe, den der Agent mir mitgegeben hatte. Er öffnete ihn schnell und rief dann fröhlich: „Ach, Cornelius, da kommt unser Siegfried, wir wollen doch einmal sehen, was wir zu erwarten haben! Sie sollen uns etwas vorsingen, junger Freund, was können Sie denn?" — Das klang so einfach und natürlich, daß ich gleich Mut faßte: „Ach Meister, ich habe noch nicht viel Auswahl, wenn ich vielleicht die Max-Arie aus dem ‚Freischütz' singen dürfte?" — „Freilich, freilich, Cornelius begleite doch mal gleich die Max-Arie; aber ein Auszug ist nicht da, du mußt schon auswendig spielen!" — „Auswendig," entgegnete der Angeredete, „auswendig kann ich die nicht, du wirst dich schon selbst bemühen müssen!" — „Ach was, so mach doch nicht so viel Umstände. Du weißt ja, wie es mit meinem Klavierspiel bestellt ist, das hab ich fast gänzlich verlernt, kann ja doch meine eigenen Sachen nicht spielen!" — „Na ja," erwiderte Cornelius scherzend, „die Sache kennen wir doch — dein Nichtspielenkönnen ist doch die reine Koketterie!" — „Nee, Peterchen, wir wissen ja doch, daß du alles auswendig spielen kannst, also zier dich nicht länger!" — Und „Peterchen" hatte sich richtig auf den Sessel niederdrücken lassen und setzte kräftig mit dem Vorspiel der Arie ein. Die kleine drollige Szene hatte mich erheitert und kühn gemacht, ich hatte alle Befangenheit im Nu abgestreift und legte gleich mit aller Energie los:

„Nein, länger trag ich nicht die Qualen,
Die Angst, die jede Hoffnung raubt!"

Hei, wie warm und weich die Töne mir aus der Brust hervorquollen! Ich freute mich selber über den vollen, sonoren Klang des Tones. Als ich geendet, rieb der starke Herr sich schmunzelnd die Hände und sagte: „Wir haben ihn, wir haben ihn!" Der Meister ging gebeugten Hauptes und stumm im Zimmer auf und ab, dann blieb er vor mir stehen, sah mir scharf in die Augen und sagte: „Junger Mann, singen können Sie noch nicht, aber Sie haben eine große Stimme, natürlichen Ansatz und den sogenannten musikalischen Instinkt[1]). Alles andere sollen Sie lernen, wir wollen hier schon einen Sänger

[1]) Das waren tatsächlich die Hauptanforderungen, die Richard Wagner an junge, von ihm zu bildende Sänger stellte: gesundes, großes Organ, natürlichen Tonansatz und instinktive Gesangsbegabung.

aus Ihnen machen; Sie sollen hoffentlich meinen Siegfried singen!" Zu Cornelius gewendet fuhr er fort: „Was meinst du zu diesem Siegfried?" — „Wär' schon recht," antwortete Cornelius, „wenn er nur einige Zoll größer wäre!" — „I, das läßt sich alles machen; ein Zwerg ist er just nicht, und wenn er auch kein Riese an Körpergröße ist, so ist doch seine Stimme groß, und auf die kommt es mir an[1])."

Ich wußte damals noch nicht viel vom Siegfried, aber ich sah an den frohen Mienen der Anwesenden, daß ich gewonnen. Der Meister machte mich nun mit den Anwesenden bekannt: „Dieses ist mein getreuester Freund, Herr Peter Cornelius, der Komponist der Zukunft, und hier ist Ihr künftiger Gesangslehrer, Professor Schmitt, der ‚Grobschmied' genannt! Sollte er aber mal zu gröblich mit Ihnen verfahren, so melden Sie es mir, ich stehe Ihnen bei." Der Professor Schmitt lächelte säuerlich-süß, wagte aber nicht zu antworten, denn er wußte wohl bereits, daß man damit beim Meister nicht weit kam, besonders wenn man im Unrecht war. „Und nun, mein junger Freund," wandte sich der Meister zu mir, „richten Sie sich hier gleich ganz gemütlich ein. Ihren Kontrakt für das kgl. Hoftheater werden Sie zugeschickt erhalten, und mit Ihren Gesangsstudien werden wir übermorgen beginnen. Morgen können Sie sich München ansehen. — Vorläufig aber setzen Sie sich gemütlich zu mir her und erzählen Sie mir etwas aus Ihrem Leben!" — „Du lieber Gott! aus meinem Leben? Aber Meister, ich habe so wenig erlebt, und das wenige kann doch für Sie kein Interesse haben!" — „Ich habe für alles Interesse, und oft für das Unscheinbarste am meisten, also erzählen Sie mir von Ihrem bisherigen Leben und wie Sie hierher zu mir gekommen sind!"

Das klang alles so einfach, so herzgewinnend einfach und natürlich, daß ich alles ohne Rückhalt auskramte, was ich auf dem Herzen hatte, und zwar so zutraulich, als spräche ich zu einem bekannten guten Kameraden. Wie ich alles erzählte aus meinem Elternhause, aus meiner Lehrzeit, alles bunt durcheinander, wie es mir gerade einfiel, — da wurden des Meisters Augen immer größer, bohrten sich förmlich in die meinen, und er flüsterte halb für sich: „O Sie glücklicher Mensch, Sie haben viel erlebt! In meinen Kreisen erlebt man nichts als Bosheit und Niedertracht. — O wenn ich in meiner Jugend froh und ungebunden hätte durch die Welt ziehen können! Das wäre ein Leben gewesen, wie es für meine Eigenart gepaßt hätte. Aber ich fühlte stets an mir die Ketten klirren, Fesseln hier und dort! Sorgen, immer Sorgen, die mir das Atmen unmöglich machten. Ach, mein lieber junger Freund, glauben Sie mir: es ist nicht alles Gold, was glänzt, und Sie haben alle Ursache, mit Ihrem Lose zufrieden zu sein! Besuchen Sie mich recht bald wieder und erzählen Sie mir wieder etwas. Sie ahnen nicht, welche Freude Sie mir damit machen; und merken Sie sich: um zwei Uhr wird hier gespeist, für Sie ist immer der Tisch gedeckt, Sie sind mir stets willkommen!"

Diese Worte wurden mit der bekannten wohltuenden Art des Meisters an mich gerichtet, dabei hatte er meine beiden Hände in die seinigen genommen und sah mir tief in die Augen. — Im Laufe des Tages fand ich bei einem alten Ehepaare in der Türkenstraße ein freundliches Logis.

Und nun wurde ich unter Richard Wagner zum Sänger herangebildet, um in dem „Wagner-Theater", welches 1865 erbaut werden sollte, mitzuwirken und einst Hauptrollen, besonders die des Siegfried, zu übernehmen. Zum Weihnachtsfest 1864[2]) überreichte mir der Meister einen heute noch in meinem Besitze befindlichen Kontrakt für

[1]) Das klingt etwas unwahrscheinlicher. R. W. legte stets großen Wert auf die entsprechende körperliche Beschaffenheit seiner Darsteller.

[2]) Ein Gedächtnisfehler! St. wird um Weihnachten seine Berufung, und kurz darauf auch den Vertrag erhalten haben.

das kgl. Hoftheater in München, damit meine Zukunft auf alle Fälle gesichert sei. Vielleicht ahnte er schon damals, daß seine Tage in München gezählt waren und daß es Neidern und Intriganten gelingen würde, ihn bald wieder aus der Nähe seines königlichen Freundes und Gönners zu entfernen.

Viel war ich bei dem verehrten Meister, der mich wie einen jungen Freund behandelte und dem ich in mancher Plauderstunde alles anvertraute, was mir im Leben begegnet. Ich saß mit an seiner fröhlichen Tafelrunde unter Künstlern und Gelehrten, lernte Frau Cosima von Bülow, des Meisters spätere Gattin kennen, und Cornelius sagte mir oft, der Meister habe seinen Narren an mir gefressen. Oft weilte König Ludwig, durch einen Wandschirm verdeckt, in meinen Gesangsstunden.

Das ging längere Zeit recht gut und ich spürte, welche großen, schnellen Fortschritte ich machte. Leider aber hatte ich die Gesangstunden bei dem Professor Schmitt, den der Meister einen Grobschmied genannt. Dieser wußte zwar, daß ich des Meisters Herz gewonnen, und wußte ebenso gut, daß ich mir nichts gefallen ließ, sondern ihm alle Grobheit im selben Maße zurückgab, so daß man in den Stunden oft Laute hörte, die eigentlich nicht für eine Gesangsstunde paßten. Eines Tages aber, als ich zur Stunde kam, hörte ich schon unten ein furchtbares Toben. Als ich, da mein Klopfen überhört wurde, ins Zimmer trat, sah ich den „Grobschmied" mit wutentstelltem Gesicht und geballten Fäusten vor einem zitternden jungen Mädchen stehen, über das sich die Flut seiner Schmähungen ergoß. Ein Hitzkopf war ich leider stets, ich packte also den Wüterich, schüttelte ihn und schrie ihn an: „Augenblicklich bitten Sie die Dame um Verzeihung, oder ich werfe Sie aus dem Fenster!" Ganz außer mir hatte ich im Nu den kurzen, dicken Herrn auf das Fensterbrett des offen stehenden Fensters gesetzt. Seine weißen Haare brachten mich aber etwas zur Besinnung, und statt aus dem Fenster warf ich ihn auf den Fußboden, indem ich ihm zurief: „Gott verdamme mich, wenn ich noch einen Schritt in Ihre Gesangsstunden tue!"

Dann eilte ich in meine Wohnung. Was nun? Dem Meister meinen Entschluß mitteilen und den Lehrer anklagen? Dann wäre der Alte vielleicht hinausgeflogen. Außerdem hätte sich der Meister, dessen Bleiben, wie alle Welt wußte, in München doch nicht mehr lange, sehr aufgeregt, jetzt gerade, wo ihn ohnehin wieder viele Sorgen von allen Seiten bedrängten! Was sollte ich dann in München, ohne meinen guten Meister? Stand mir nicht die ganze Welt offen? Schnell schrieb ich einige Zeilen warmen Dankes an den Meister, packte meine Sachen und reiste ab, einer unsicheren Zukunft entgegen. Wenige Monate danach verließ auch Richard Wagner München[1]) — wiedergesehen habe ich ihn nicht.

Vor mir liegt ein vergilbter Brief, den ich im Jahre 1865 von meinem Münchener Hauswirt, Heinrich Höninger, einige Zeit nach meiner Abreise erhielt. Darin heißt es[2]):

> „Über den Verlauf des Sonntags können wir ihnen mitteilen, Herr Schmitt wollte Sie nach Tisch besuchen; wir gaben ihm Bescheid, daß Sie ausgegangen sind, worüber er sehr erstaunt und böse war, er machte uns den Vorwurf, daß wir solches nicht hätten angehen lassen sollen; auf später wiederholtes Läuten öffneten wir nicht mehr. — Montag Mittag kam Herr Schmitt wieder, wo die Mutter ihm sämtliche Sachen nebst Brief übergab, und dabei bemerkte, daß Sie abgereist seien, worüber er nicht wenig erstaunt war.
>
> Dienstag morgen schickte Herr Richard Wagner seinen Diener, ließ fragen, ob Sie noch nicht ausgehen konnten, wo nicht, so wird Herr Wagner selbst zwischen 2 und 3 Sie besuchen, die Mutter gab den Brief an Herrn Wagner dem Diener mit; etwas später kam

[1]) Wagner verließ München erst am 10. Dez. 1865.
[2]) Der Brief folgt hier im Wortlaut auf Grund des vorliegenden Originals.

ein Abgeordneter von Herrn Hoftheater-Intendanzrat; auf sein Befragen nach Ihrer Person erwiderten wir, daß Sie abgereist seien. Derselbe fragte, ob wir nicht wüßten wohin? was mit „nein" beantwortet wurde; nachmittag kam Ihr Herr Lehrer Schmitt, um sich zu erkundigen, wann Sie abgereist sind, die Antwort war: am Montag Mittag, er eilte dann in raschen Schritten davon. Ob und was in der Sache weiter geschehen ist, wissen wir nicht.

Wir hoffen und wünschen, recht bald von Ihnen gute Nachrichten zu erhalten, und bedauern noch einmal Ihre so schnelle Abreise; vielleicht wäre es doch besser ausgefallen, als Sie vermuteten.

Da Herr Cornelius bis heute, den 23ten dieß noch nicht zu uns gekommen ist, so überbrachte die Mutter selbst ihm seine Sachen nebst Brief, und unterhielt sich längere Zeit auf das freundlichste mit ihm, gestand ihr offen Selbst zu, daß ein großer Teil der Schuld auf Ihm und Herrn Wagner ruhe, weil sie nicht besser nachgesehen haben.

Ihre Antungen haben sich bewahrheitet, die Sache wird stillschweigend zu unterdrücken gesucht, die Mutter hat für Sie überall das Beste gesprochen, davon werden Sie von uns gewiß überzeugt sein. Von uns allen sind Sie herzlich gegrüßt, der liebe Gott sei und bleibe Ihr Begleiter auf allen Ihren Wegen, und wir freuen uns, recht bald viel Gutes von Ihnen zu vernehmen.

Mit steter Hochachtung
Ihr dienstbereitwilliger
H. H. pp.

Es war ein unüberlegter Schritt, den ich in erster Erregung und Unbedachtheit beging. Er wurde bedeutungsvoll für mein Leben, wenn auch meine künstlerische Laufbahn, dank meiner gut geschulten Stimme, einen befriedigenden Verlauf und gutes Ende nahm. Und als ich im Jahre 1908, selbst hochbetagt, am Grabe des heimgegangenen Meisters im Garten der Villa Wahnfried in Bayreuth stand, da habe ich ihm nochmals still gedankt für alle Güte, die er einst für mich gehabt hat.

* * *

Mit Richard Wagner im Hofbräuhaus.

Nachdem ich meine Gesangsstudien bei Richard Wagner begonnen, war ich täglicher Mittagsgast in seiner Villa. Ich attachierte mich dort besonders an den gemütlichen Peter Cornelius. Der Meister präsidierte an der Tafel, und ich bemerkte mit Staunen, wie er scheinbar das Essen ganz als Nebensache betrachtete. Er kostete nur hier und da von den Speisen und nippte von Zeit zu Zeit von seinem Glase Rotwein, das er vor sich stehen hatte. Dabei unterhielt er die ganze Gesellschaft in seiner liebenswürdigen Weise. Einmal hatten Cornelius und ich uns am Schlusse der Tafel mit unseren Weingläsern zurückgezogen und standen im Gespräch vertieft am Fenster, als plötzlich ein Kopf zwischen uns auftauchte:

„Man steht am Fenster, trinkt sein Gläschen aus —"

Der Meister war es, der seinen Kopf zwischen uns gesteckt und plötzlich mit komisch finsterer Miene fortfuhr: „Wollt ihr mich denn ganz und gar ruinieren, ihr leichtsinnige Bagage?" — „Wieso denn?" fragte Cornelius. — „Ihr fragt auch noch? Wißt ihr denn gar nicht, daß man hier in München eifrig am Werke ist, mir mein Grab zu schaufeln? Und ihr schaufelt mit? O Gott, beschütze mich vor meinen Freunden! Da wird in den Zeitungen erzählt, daß ich, der Antichrist, hier täglich meinen Anhängern Trinkgelage gebe, daß ich selbst mich in Champagner bade, und da stellt sich dieses leichtfertige Volk sogar ans Fenster, damit jeder, der vorübergeht, sehen kann, wie es im Hause des Antichristen zugeht. Ihr seid mir nette Freunde, und dieser junge reine

Tor ist auch schon mit in euer Lasterleben hineingezogen?" — Plötzlich wich die grimmig finstere Miene aus dem Gesicht des Meisters, der Schalk blinzelte hervor, und mit strahlenden Augen und lebenswarmer Gemütlichkeit hielt er uns sein Glas entgegen: „Kommt, Kinder, stoßen wir an auf das Gedeihen unseres großen Werkes!"

In unserer Tafelrunde war ich schnell warm geworden. Ich befand mich fast jeden Abend im Kreise der Wagnerianer, unter denen ich prachtvolle Menschen und liebe Freunde gefunden. Eines schönen Abends war beschlossen worden, in corpore nach dem alten Hofbräuhaus zu ziehen. Ein Herr Knab, damals noch ein kleiner Maler, später ein berühmter Professor, hatte von dem pittoresken Treiben in dem damaligen alten Hofbräuhaus einen interessanten Bericht erstattet. Der neue Bau, der für den alten aufgeführt wurde, war noch nicht fertig; das Publikum wollte aber, nach alter Gewohnheit, absolut sein Bier im Hofbräuhaus trinken. Es strömte allabendlich herzu und wollte untergebracht sein. So füllte es denn nicht allein den noch benutzten Raum des alten Hauses, sondern es saß auf den Treppenstufen, auf den Hausfluren, teilweise sogar auf dem blanken Fußboden, den geliebten Maßkrug zwischen den Knien. Die Besucher des alten ehrwürdigen Hauses waren ja längst gewöhnt, alle Ansprüche auch auf den bescheidensten Komfort draußen zu lassen und waren glücklich, wenn man nur noch einen leeren Maßkrug, wenn auch nicht immer auf legalem Wege, erwischt hatte. Dabei wurde gejodelt und getanzt, es sollte ein Hexensabbath allabendlich dort gefeiert werden. Das mußten wir doch sehen, und „Auf nach dem Hofbräuhaus!" hieß die Parole, die jubelnd weitergegeben wurde.

Auf der Straße huschte eine kleine eng vermummte Gestalt an uns vorüber, in einen dunklen Mantel gehüllt, den Kopf mit einer alten Pelzhaube bedeckt, deren Aufschläge niedergeklappt waren und am Gesicht niederhingen. Der Hals war mit einem alten grauen Spätzel dicht umwickelt, die ganze Gestalt hatte etwas Fabelhaftes.

Cornelius war stehen geblieben. „Kinder, habt ihr die Gestalt gesehen? Das war er! Gewiß, ich täusche mich nicht, — das war unser Meister! Er hat sich entstellt, weil er nicht erkannt sein will — am Tage geht er nicht mehr aus, weil immer, sobald er sich auf der Straße sehen läßt, ein ganzer Schwarm sich um ihn sammelt." — „Da muß er mit ins Hofbräuhaus, da wird er sich amüsieren," rief eine Stimme. — „O, wahrhaftig, eine gute Idee!" bestätigte Cornelius. — „Wirklich, das wäre etwas für ihn. Aber wie fangen wir ihn? Wir müssen ihm den Weg abschneiden." Im flinken Trab ging es durch eine Seitengasse. Wir traten ihm entgegen, ihn von allen Seiten umzingelnd. Er hatte uns erkannt. „Was treibt ihr Euch denn so spät auf der Straße herum? Wißt Ihr nicht, daß artige Kinder ins Bett gehören?" — „Ach, lieber Meister, wir wollten Sie arretieren, Sie müssen mit uns ins Hofbräuhaus!" — Der Meister schien wirklich zu überlegen: „Wenn nun ein Kellner mich erkennt? Was dann?" — „Oho, Kellner? Da gibt es nur Kellnerinnen, und diese auch nur bei Tage. Wenn wir jetzt kommen, können wir uns nur noch als Zaungäste eindrängen, und für diese gibt es überhaupt keine Kellnerinnen, nicht einmal Maßkrüge, die man sich erst stehlen und selbst am Röhrbrunnen ausspülen muß. Wenn man dann den Maßkrug in die eine, das Geld in die andere Hand nimmt, sich bis ans kleine Schieberfenster durchdrängt und beide Hände in das Fenster streckt, bekommt man sein Bier, sonst gibts nichts!" — Ein Maler, der Bescheid wußte, hatte gesprochen. Der Meister sah uns an, in sein Gesicht kam ein Zucken: „So gehts da zu? Top, Kinder, ich gehe mit."

Jubelnd umkreisten wir unseren Meister und zogen im Triumph dem „Platze" zu. Schon aus der Ferne hörten wir einen Höllenlärm. Auf dem Hausflur hatte sich eine

gemütliche Prügelei entwickelt, gemütlich in dem Sinne, daß nur Fäuste, höchstens einige Maßkrüge dabei in Aktion getreten waren, und daß schallendes Gelächter aus beiden Lagern tönte. Unser findiger Maler hatte bereits für uns ausgewittert, wo noch ein Unterkommen für uns zu finden, denn in den geschlossenen Zimmern war für einen normalen Kulturmenschen das Atmen zu einer Unmöglichkeit geworden. Er hatte einen offenen Schuppen gefunden, in dem ein großer Mergelhaufen lag, auf dem schon verschiedene Bierdurstige sich in Ermangelung anderer Sitzgelegenheit niedergelassen hatten. „Raum für alle hat die Erde" — es waren noch Plätze frei und wir säumten nicht, uns diese zu sichern. — Der Meister strahlte vor Vergnügen; das bunte Treiben amüsierte ihn sichtlich. Jetzt konnten wir ihn genauer betrachten. Nein — in dieser Vermummung konnte ihn niemand erkennen. Die zerzauste Pelzhaube verhüllte den Kopf und den größten Teil des Gesichtes, um Hals und Kinn war der große graue Schal geschlungen, so kam allein seine etwas reichliche Nase voll und ganz zur Geltung. Nun aber hieß es Maßkrüge „stehlen", wenn wir Bier haben wollten. Wieder war es unser Maler, der uns die beste Anleitung dazu gab. In unserer Nähe hatten einige Gäste sich Bänke improvisiert, zechten und besprachen Tagesfragen. Wir umschlichen sie und sowie einer nur den Kopf zur Seite wandte, wurde ihm der Maßkrug flink wegeskamotiert. Schleunigst ging es zum Röhrbrunnen, wo gespült wurde. Diese Eskamotage war damals im Hofbräuhaus als etwas selbstverständliches hingenommen, und derjenige, dem es just passierte, machte kein Aufhebens, sondern schaute nur eifrig aus, sich einen neuen Maßkrug geräuschlos anzueignen. Ich sehe noch das pfiffige Gesicht des Meisters, als er einen leeren Maßkrug erbeutet und freudestrahlend damit zum Röhrbrunnen eilte. Nach verschiedenen Stößen und Püffen kamen wir mit unseren erbeuteten Krügen an das kleine Schiebefenster und fanden uns schließlich auf unserem Mergelhaufen lachend wieder zusammen.

Der Meister tat aus seinem schäumenden Krug einen langen Zug. „Ah, das ist Nektar, ein Göttertrank! Kinder, dieser Abend ist der schönste Abend meines Lebens. Alle guten Menschen sollen leben. Ja, du auch! Prost, ich komme dir was!" Diese letzten Worte waren an ein altes Radiweib gerichtet, das uns gegenüber hockte und zu uns herüberlächelte. Der Meister hatte ihr zugetrunken und sie tat uns grinsend Bescheid. „Übrigens, Alte, ich kenne dich! Du bist Hekate!" — „Na, dös tuat grad net stimme, des Katherl ist drunten beim Augustiner. I bins Mirl!" Und dabei trommelte sie mit den großen Männerstiefeln, in denen ihre Füße steckten, lustig auf dem leeren Faß. „Bist eppa Pauer aus Heidhausen? Schaugst just so aus," krähte die Alte den Meister an. Der Meister schüttelte sich vor Lachen und strahlte vor Vergnügen. „Seid umschlungen, Millionen!" phantasierte er in seiner Ekstase, „diesen Kuß der ganzen Welt!" — „A Bussel magst a no? Na i kimm glei!" Dabei turnte die Alte von ihrem Faß herunter; ich kniff Cornelius in den Arm: „Um Gotteswillen, er wird doch nicht ...!" — „Lassen Sie ihn doch! De gustibus! Was gehts uns an?" Die Alte stand vor dem Meister mit ihrem leeren Maßkrug: „Woaßt — zuerscht mußt mi aber aa neige Moaß zoahlen!" Schleunigst griff der Meister in die Tasche und gab der Alten ein Geldstück, mit dem sie abhumpelte. Nach einem Weilchen kam sie wieder mit ihrem gefüllten Krug und wir mußten der Reihe nach mit ihr anstoßen. Das Busseln hatte sie über dem Maßkrug vergessen.

Mirl hatte sich verabschiedet und auch wir dachten an die Heimkehr. Der Meister war ganz begeistert und rief entzückt: „O ambrosianische Nacht, ich grüße dich!" — Das war noch eine Stunde, die wert war, gelebt zu werden.

Eine unveröffentlichte Erklärung Richard Wagners inbetreff der Trennung des Bülowschen Ehepaares

Mitgeteilt von Seb. Röckl, München

Der Fortgang des Herrn von Bülow von München[1]) war nicht durch die neueste Wendung seiner ehelichen Verhältnisse eingegeben[2]), sondern ich besitze im Gegenteil seine ausdrücklichen schriftlichen Erklärungen darüber, daß, wenn nur ein bedeutender, freier und edler künstlerischer Wirkungskreis ihn für die unausbleiblich ihm vorbehaltenen Entscheidungen hätte entschädigen können, gerade eben die endlich erkannte Unmöglichkeit, diesen Wirkungskreis in München sich begründet zu wissen, ihn von dort vertrieben hat.

Dieser schwierige Punkt wird erhellen, wenn ich erkläre, daß nicht die Scheidung von seiner Frau, sondern die seit Jahren verzögerte bestimmte Trennung von ihr der Quell wahrhaft erdrückender Leiden für alle ward. Seitdem, vor nun bald vier Jahren, damit man nur sogleich zum allerärgsten schreite, von der Stelle aus, welche ich durch Ihre eigene Erklärung als diejenige bezeichnet erhielt, an welcher Sie selbst jetzt stehen[3]), durch die Münchener Tagespresse Schmutz über Schmutz auch an dieses eheliche Verhältnis meiner Freunde geworfen wurde, war nicht zu erwarten, daß dieses Verhältnis selbst hierdurch unberührt bliebe: eine Scheidung schien damals bereits zur Rettung der durch die schamloseste Verleumdung immerhin unheilbar verletzten Ehre des Gatten notwendig und sie wurde deshalb von der Gattin beantragt. Was die Lösung aber aufhielt, war unser gemeinsames letztes und großes Vertrauen in den König von Bayern, in dessen Schutz wir alle uns von neuem begaben, um vereinigt, wie jeder von uns es wünschte und einzig für möglich hielt, einer großen, segensreichen und ruhmbringenden Kunstwirksamkeit uns hinzugeben. Aber gerade diese Garantie haben uns die Erfahrungen der zwei letzten Jahre zunichte gemacht und somit zerriß das einzige Band, das uns, mit schweren inneren Opfern zusammenhalten sollte und konnte. Daß alles bereits einen falschen Weg genommen, erkannte ich, als ich am Ende des Jahres 1867 meinen Fuß zuerst wieder nach München setzte: ich erfuhr eine Enttäuschung nach der anderen und bald erkannte ich, daß ich auf den großen Wirkungskreis gänzlich verzichten und jetzt eben nur noch dem Könige mein neues Werk, die Meistersinger, vorzuführen hätte. Der Ärger, den ich während der Ausführungen dieses Vorhabens, namentlich über die Unfähigkeit und Schlechtwilligkeit der Theaterindendanz zu erleiden hatte, war diesmal, da ich ihn zu unterdrücken mir zur Pflicht gemacht hatte, so verderblich für mich, daß ich meine Genesung von einer schweren Krankheit nach meiner Heimkehr von München nur durch den festen Entschluß, nie wieder daselbst bei einer Kunstunternehmung mich zu beteiligen, herbeiführen konnte.

Zu der gleichen Zeit erfuhr ich nun auch noch durch eine Mitteilung Seiner Majestät an Frau von Bülow, daß die Ehre dieser Frau von neuem wieder in das bekannte Spiel gezogen werde. Diese Anzeige genügte, um sofort auch den erneueten Entschluß ihrerseits hervorzurufen, der unerträglichen Lage durch eine Scheidung von ihrem Gatten ein Ende zu machen. Es ist von da ab bis vor kurze Zeit Frau von Bülow unmöglich geblieben, ihren Gatten zur Einwilligung in diese Scheidung zu bewegen, wovon die Gründe nur im Edelmut und wahrer Liebe zu finden sind. Was in diesen Lagen von jedem in ihnen Begriffenen gemeinschaftlich gelitten worden ist, gehört nicht zu irgendwelcher Erörterung an Außenstehende. Nur soviel ist noch zu erklären, daß Frau von Bülow sehr richtig noch vor kurzem ihrem Gemahl auf das dringendste anraten durfte, in München zu bleiben; denn, wenn seine dortige Stellung in irgendetwas kom-

---

[1]) Ende August 1869.

[2]) Dazu bemerkt der Adressat dieses Briefes, Hofrat Düfflipp, Kabinettsekretär Ludwigs II. von Bayern, am Rande des Briefes: „Herr v. Bülow erklärte mir gerade das Gegenteil".

[3]) Kabinettsekretär Pfistermeister, der Vorgänger Düfflipps.

promittiert war, so lag dies in dem niederträchtigen Vorwurf, den man ihm etwa machen konnte, er verdanke diese Stellung seinen Gefälligkeiten als Ehemann; sobald er aber nun offen von seiner Frau geschieden war, stand er in diesem Punkte gänzlich frei da. Herr von Bülow erkannte die Richtigkeit hiervon und dankte seiner Gattin, jedoch erklärte er, daß eben diese Stellung und die deutlich erkannte Unmöglichkeit, den großen Erwartungen des Königs durch seine unerträglich gehemmte und durch steten Ärger vergiftete Wirksamkeit würdig zu entsprechen, ihn zur Aufgabe dieser Stellung bestimmten[1]). — Hierüber stehen mir, wie gesagt, die bestimmtesten schriftlichen Erklärungen zur Verfügung, und ich erwähne diese ausdrücklich, um jede Verdrehung der Tatsachen und Motive durch die Niederlegung dieser meiner Erklärungen bei Ihnen vorzubeugen oder wenigstens zu verhüten, daß am entscheidenden Ort ihr geglaubt werde. —

Die Wahrheit hiervon und das mit Bestimmtheit auch von Ihnen nun zu bestätigende Ergebnis von diesem allen ist, daß niemand, der ernstlich zu mir hält, in München es auf die Länge ertragen kann. Diese Meinung ist drohungsweise durch Seiner Majestät nahestehende Personen, wie Graf Holstein[2]), anderen ohne Scheu insinuiert worden. Sie ersehen nun aber aus dem Ausscheiden des letzten meiner Angehörigen, dessen Bitte[3]) ich Ihnen hiermit zur Befürwortung empfohlen haben wollte, daß auch unsererseits kein Zweifel darüber mehr obwaltet.

So ist es. — Es könnte durchaus entgegengesetzt anders sein: doch dies zu erörtern liege mir fern. Was wir und alle zu mir Gehörigen in den Münchener Verhältnissen erduldeten, ist nicht zu sagen; doch wird es die Geschichte einst melden.

Tribschen, 7. Sept. 1869.

Antwort auf den Aufsatz „Pianistische Irrtümer" von H. Bohl

Von Maria Proelss, Frankfurt a. M.

Daß es einem rational vorgehenden Physiker unbegreiflich erscheint, wie es möglich ist, aus einem scheinbar so maschinell zu behandelnden Instrument wie dem Klavier so wunderbare poetische Impressionen und Expressionen hervorzuzaubern, wie es die wahren, heute ach so seltenen Klaviervirtuosen tun (ich erinnere an Friedberg, d'Albert, Paderewsky, Cortot), ist ja zu verstehen. Aber daß es für nötig gehalten wird, den Pianisten den Glauben an dieses Wunder der Kunst zu rauben, scheint mir recht sinnlos. Denn abgesehen von der Unrichtigkeit der Behauptungen des Verfassers der „Pianistischen Irrtümer" ist es für den Künstler ganz belanglos, durch welche physikalischen Vorgänge er die Klangwirkungen erzielt, die die Vision des Schöpfers vollendet zum Ausdruck bringen. Wenn er den Weg durchs Unbewußte dazu findet, um so besser für ihn. Umso unmittelbarer seine Wirkung! Für den Stand der Anschlagskunst im allgemeinen sind allerdings diejenigen Künstler (wie Friedberg und Busoni) wertvoller, die versuchen, die verschiedenen Wirkungen verschiedener Anschlagsarten zu erklären. Immerhin, da sie es mit den von Herrn H. Bohl verachteten künstlerischen Begriffen tun (Friedberg regt z. B. seine Schüler damit an, daß er u. a. die verschiedenen Instrumente des Orchesters nachahmen läßt), können ihre Erklärungen hier nicht zur Antwort dienen.

Aber jeder, den die Frage interessiert, möge sich an einen Flügel setzen und den folgenden Versuch machen:

1. Versuch: Er nehme Pedal und schlage einen mittleren Ton, z. B. das c' mit kräftigem Stoß an und höre:

[1]) Seine bekannte Ritterlichkeit und seine unbegrenzte Bewunderung für Wagners Genie veranlaßten Bülow zu dieser selbstverleugnenden Erklärung. Der Hauptgrund, warum er seine Münchener Hofkapellmeisterstelle aufgab, war, wie er am 19. Aug. 1869 an den König schrieb: „Der peinliche Druck unerfreulicher Privatangelegenheiten".

[2]) Oberststallmeister Ludwigs II.

[3]) Um Entlassung aus dem Dienste als Hofkapellmeister, der der König am 12. September entsprach.

er wird zuerst einen so lebhaft rauschenden Ton vernehmen, daß derselbe kaum klar zu erfassen ist; auch in der Folge klingt der Ton nicht rein, sondern es klingen unreine, also harmoniefremde *Klirrtöne* mit; wenn die erste und größte Unruhe des Tons sich beruhigt hat, wiederholt sich ein hörbarer Stoß und ein schwächerer Nachklang in immer längeren Abständen.

2. Versuch: Er nehme das Pedal und schlage denselben Ton mit *konzentriertem Druck* an (wie macht man das? das ganze Kraftgefühl muß in der *Fingerspitze* konzentriert sein, Hand und Arm möglichst weich. Diese Kombination ist allerdings schon ein Resultat der Anschlagskunst; aber auch der Versuch eines Laien wird schon ein beweiskräftiges Resultat erzielen, wenn sein Ton wohl auch leiser ausfällt als der vorher erklungene):

der Ton wird ruhig und rein anklingen, scheinbar erblühen und gleichmäßig fortklingen *ohne Stoß* und ohne *plötzliches* Schwachwerden.

3. Versuch: Er nehme Pedal und lasse denselben Ton nur *durch Fall* (Fall der ganzen Hand ohne Spannung im Finger) erklingen:

der Ton wird ohne Stoß erklingen, aber auch nicht so ruhig wie bei Versuch 2, sondern er klingt vergleichsweise kreisend; er bleibt vom Erklingen an sehr lange gleichmäßig stark und nimmt kaum merklich ab; er wirkt dicker und unkonzentrierter als der vorige, aber sehr weich.

Diese drei Beispiele müssen hier genügen. Sie bilden den Grundstock für alle Anschlagslehren (natürlich gibt es unzählige Erweiterungen, Varianten und Kombinationen). Versuch 1 ist künstlerisch unverwendbar. Versuch 2 ist die Art der Tonerzeugung für die Kantilene, für Akkordspiel, das nicht massig klingen soll, und für die Behandlung der Baßtöne, die den Diskant nicht zudecken dürfen. 2 erweist sich immer als der tragfähigere Ton gegenüber 3. Versuch 3 ist für alles Begleitende, Grundfarbe oder Gegenfarbe-Gebende.

An Hand dieses kleinen Beweismaterials möchte ich nun die gegebenen Literaturbeispiele ins Auge fassen.

Schumann, Symphonische Etüden. Var. 3.

Die poetische Idee ist: ein grundierender dickfließender Baß, eine celloartige Kantilene und eine harfenartig umspielende Sechzehntelbewegung mit melodisch geführten Diskanttönen.

Die Ausführung liegt klar: der üppig warme Baß Anschlagsart 3, die Kantilene 2, die Harfentöne 2, aber nur die höchsten Töne mit melodischem Druck. Die Befürchtung, daß der Pedalgebrauch die staccato-Wirkung der Sechzehntel aufheben könnte, ist unbegründet, denn hier eine legato-Wirkung herauszubringen, ist so schwierig, daß es nur mit den größten Anschlags- und Pedalraffinements möglich wäre. Daß das Pedal bei jedem Harmoniewechsel und bei jedem neuen Ton der Kantilene gewechselt werden muß, ist ja selbstverständlich. Wenn zu dem füllenden Baß und der schön geführten Kantilene die Harfentöne, die immer Harmonietöne sind, zart (kurz gefaßte Tasten) angeschlagen werden, entsteht eben bei Pedalgebrauch die gewünschte staccato-Harfen-Wirkung.

Chopin, Etude in e-moll, op. 25, Nr. 5, die 9 letzten Takte.

Der Hauptteil in e-moll ist Scherzando, der Zwischenteil in E-dur ist cantando; der neuntletzte bis zweitletzte Takt ist eine Scherzando-Erinnerung, eine wie aus der Ferne kommende echoartige Wiederholung des Scherzandomotivs = , das zum Triller wird. Im vorletzten Takt biegt die Etüde nochmals in die E-dur-Tonart und Cantando-Stimmung um mit con forza und einer großartigen ad libitum-Kantilene.

Hier ist die Befürchtung, daß die 8 Takte gehaltenen E e' e'' nicht fortklingen würden, auch ohne jede Anschlagskenntnis unbegründet. Denn die Töne können gar nicht verklingen, so lange tiefere Harmonietöne (e h gis) angeschlagen werden, wie es hier der Falle ist.

Der Leser kann folgende Probe machen: er schlage mit der rechten Hand das e' und e'' an und halte die Tasten niedergedrückt, bis die Töne verklungen sind, dann schlage er mit der linken Hand mit schwerem Fall und Pedal das contra-E und dann das große H und kleine gis an und nehme das Pedal weg, so klingt das e' e'' wieder neu an. Auf die Art kann ein Klavierklang ewig erhalten werden! Ganz sicher hat Chopin nicht ohne diese Kenntnis diese Stelle geschrieben. Übrigens spielt man sie am wirkungsvollsten so: die drei e mit Anschlagsart 3, die Mittelstimme

mit 2 ganz zart und witzig, den Triller zart anfangend und erst in dem schönen Nachschlag in ganz großen Ton übergehend. In diesem Takt macht also das fast schon gestorbene e, ohne angeschlagen zu werden, ein Crescendo bei dem h des Nachschlags und blüht dann (mit dem contra-E) noch einmal auf.

Die Beispiele von Bach sind deshalb weniger wertvoll, weil Bach von den Möglichkeiten eines Instruments ausging, das von denen unseres Klaviers sehr verschieden war. Es handelt sich beim Bachspiel auf modernem Flügel immer um „Übertragungen".

Zum Schluß möchte ich nun noch sagen, daß wir es beim Klavierspiel allerdings vielfach mit Täuschungswirkungen zu tun haben, z. B. bei Legatowirkungen, für die ein einfaches gebundenes Spiel allein nie genügt, und daß für diese Wirkungen das Musikalische: Dynamik, Artikulation, Pedalgebrauch usw., wie Herr Bohl sehr richtig sagt, eine große Rolle spielen.

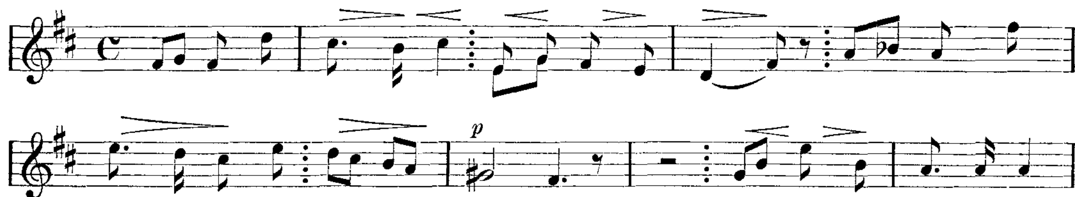
Ganz sicher ist, daß, wenn einerseits der Pianist von physikalischen Ursachen ebensowenig zu wissen braucht wie z. B. in seiner Kunst der Maler, er von den Wirkungen und Wirkungsmöglichkeiten viel mehr wissen und aussagen müßte; dann würden solche „pianistischen Irrtümer" sich erübrigen. —

Anmerkung der Schriftleitung: H. Bohls Gegenäußerungen bringen wir im nächsten Heft.

Mörikes „Das verlassene Mägdlein" in verschiedenen musikalischen Fassungen

Von Dr. Alfred Heuß (Schluß)

Wir hätten uns nun vor allen Dingen mit der Fassung von Robert Franz zu beschäftigen. Von allen Melodien, die mir zu Mörikes Gedicht bekannt geworden sind, ist die Robert Franz'sche sowohl die weitaus gesanglichste wie geschlossenste, diejenige, die ohne alle Begleitung völlig auf sich gestellt werden kann, in welcher Beziehung sie auch über der Schumannschen steht; es ist wirklich eine der Melodien, die man, wie sich Brahms ausdrückte, pfeifen kann. Dennoch ist es nötig, sich seelisch in sie ordentlisch einzuleben, wie sie auch trotz ihres regelmäßigen Aufbaues auf Grund einer zweitaktigen Melodiephrase musikalisch gar nicht so leicht zu erklären ist. Im $\frac{2}{4}$-Takte notiert, enthüllt sie ihre Eigenart doch nur dann, wenn man sie sich vor allem im ersten Teil zunächst — ich sage zunächst — in $\frac{4}{4}$-Takt geschrieben denkt und zwar die zwei ersten Viertel als zweite Hälfte des vollen Taktes. Robert Franz deutet dies selbst und zwar durch Vortragszeichen an, deren innere Bedeutung sich durch nachstehende Notation ohne weiteres erschließt[1]).
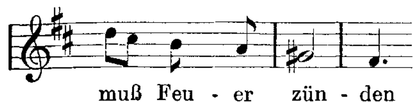


Man wird zugeben, daß sich die Melodie auf diese Weise leichter erschließt, dabei weit schöner und lebendiger wird, wobei sich herausstellt, daß die vom Komponisten gegebenen Vortragszeichen sich einigermaßen überflüssig machen, was bei der orginalen Notierung, die nach Erkennung des Sachverhaltes trotzdem zu Recht be-

[1]) Die Lieder von Robert Franz und Hermann Goetz sind in der Musikbeilage unseres Januar-Heftes mitgeteilt worden.

steht, nicht der Fall ist. Ich möchte die Leser aber keineswegs mit rhythmischen Untersuchungen hinhalten, die hinsichtlich des zweiten Teils der Melodie, wo auch ein eigentlicher $\frac{2}{4}$-Takt sich geltend macht, ziemlich schwierig würden.

Aber auf anderes sei der Blick gelenkt. Es erscheint so gut wie ausgeschlossen, mit irgendwelcher Bestimmheit sagen zu können, ob Robert Franz, der selbstverständlich mit dem Strophenprinzip arbeitete, die Melodie auf die Worte der ersten (Früh, wann die Hähne krähn) oder die der dritten Strophe (Plötzlich da kommt es mir) erfunden hat; denn wie bereits früher bemerkt, haben sowohl Franz wie Goetz je zwei Strophen des vierstrophischen Gedichts zu einer zusammengefaßt. Trotz dieser Unsicherheit ist eine Beschäftigung nach dieser Seite hin sehr lohnend, weil sie den Blick für manches sonst leicht Übersehenes schärft. Es darf z. B. auffallen, daß Robert Franz im letzten Vers der ersten Strophe plötzlich das sowohl dem Versakzent als dem Sinn nach betonte Wort „muß" (muß Feuer zünden) stark vernachlässigt und ihm lediglich Auftaktbedeutung gibt, was übrigens, aber aus anderen Gründen, auch bei Schumann der Fall ist[1]). Wie anders bei Wolf, der diesem Wort unvergleichlich zu seinem Recht verholfen hat. Beschäftigt man sich nun mit der Franzschen Melodie und erkennt, daß die Melodie gerade an dieser Stelle zum erstenmal den Vers auftaktmäßig behandelt, während die Stelle in bisheriger Abwicklung des melodischen Verlaufs heißen müßte:



sieht aber zugleich, daß dieser abweichende Auftakt in der dritten Strophe für „geträumet habe" durchaus notwendig war, so legt sich nahe, daß die Melodie dem Komponisten wohl eher bei dieser als bei der ersten Strophe in den Sinn gekommen ist. Zu dieser Auffassung gelangt man auch, wenn man die verschiedenen kleinen Abweichungen ins Auge faßt, die sich Franz in seiner ersten Strophe vom Orginaltext erlaubt hat, erlauben mußte, wie wir sehen werden, wenn er die Melodie in beiden Strophen — von den Schlüssen abgesehen — möglichst übereinstimmen lassen wollte, was mit zu den Prinzipien dieses Liedkomponisten gehört. Da gewahren wir zunächst, daß es statt „es springen die Funken" heißt „da springen die Funken". Der Grund ist weder Flüchtigkeit noch Willkür gewöhnlicher Art, was beides bei Liedkomponisten oft zu treffen ist, sondern sachlicher Natur. Auch im zweiten Teil seiner Melodie hat Franz daran festgehalten, jeden Versanfang mit Ausnahme des letzten betont zu geben, obgleich er ohne weiteres erkennen mußte, daß die Verse: „Es springen die Funken" und „ich schaue so drein", auftaktmäßig zu geben waren, wozu er sich im letzten Vers: „in Leid versunken" auch unweigerlich bekennt. Der heikelste Vers war: „es springen die Funken". Sollte der Komponist vom Grundrhythmus seiner akzentschweren Melodie abweichen und das Wort „es" als Auftakt geben? Das wollte er auf keinen Fall. Tat er es aber nicht, so mußte dieses nebensächliche Wörtlein mit vollem Akzent gegeben werden und das verstieß denn doch allzu kraß gegen das Sprachgefühl. Franz war aber nicht verlegen, flugs wählte er ein hinsichtlich der Betonung gewissermaßen neutrales Wörtlein, nämlich „da", zumal er durch dieses Vorgehen das Wort „springen" recht sinngemäß als Sechzehntel sprühen lassen konnte. Vergleicht man aber noch die Stelle mit der analogen in Mörikes letzter Strophe, wo es heißt: „stürzet hernieder", sieht also, daß hier schwerer Takt herrschen muß, so

[1]) Ich weiß wohl, daß Mörikes Verse in metrischer Beziehung anders gedeutet werden können, nämlich das „muß" auftaktmäßig. Aber unmöglich wird man in diesem Fall dem Gedicht gerecht. Mörike ist metrisch überhaupt von einer unnachahmlichen inneren Freiheit. Keine Regel wollte da passen usw., das trifft bei ihm wie bei kaum einem zweiten großen deutschen Lyriker zu. Eigentlich spotten viele seiner schönsten Verse jeder systematischen Metrik, und das ist gut so, herrlich sogar.
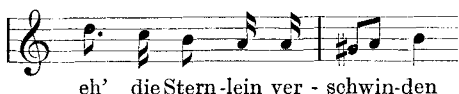
möchte man wiederum annehmen, daß die Verse der letzten Strophen die Melodie hervorgerufen haben.

Auch im folgenden Vers sah sich Robert Franz zu einer textlichen Änderung genötigt. Aus Mörikes: „ich schaue so drein“ mit seinen ganz verlorenen, dicht aufeinanderfolgenden Betonungen — das Mädchen starrt in das Feuer — macht er: „ich schaue so darein“, vermehrt also den Vers um eine Nebensilbe. Einen Ausweg hätte es allerdings gegeben, um sowohl der Melodie wie auch Mörike gerecht zu werden, nämlich:



singen zu lassen. Franz aber hatte wohl die Melodie mit den Worten der letzten Strophe: „so kommt der Tag heran“ vor Augen und machte sich nun die Worte nach dieser Vorlage zurecht, wiederum ein Grund, daß nicht die ersten Strophen die Erfindung der Melodie hervorgerufen haben. Trotzdem, etwas Sicheres läßt sich in diesem Fall nicht bestimmen, und zwar vor allem deshalb nicht, weil die Melodie bei aller Gesangsmäßigkeit mit einer gewissen instrumentalen Konsequenz aufgebaut ist, die das Wort zum Nachgeben zwingt. Andererseits läßt sich aber wieder ersehen, wie Robert Franz den Erfordernissen einer guten Wortbehandlung nachzukommen bestrebt ist und dies auch, läßt man die kleinen Freiheiten dem Dichter gegenüber gelten, in einer Weise erreicht hat, daß sich Wort und Ton aufs innigste durchdringen und zwar in beiden Strophen ohne Änderung, d. h. Variierung der Melodie. Wie stark ändert Hermann Goetz und trotzdem, wie hat sich hier der Zusammenhang von Wort und Ton gelockert; darüber dann nachher.

Nebenbei bemerkt ist auch Wolf an einer Stelle vom genauen Worttext abgewichen, er macht — im zweiten Vers des Gedichts — aus „verschwinden“ ein „schwinden“, und wohl deshalb, weil die Fassung:



in die müde, noch halb verschlafene Melodie eine gewisse Lebhaftigkeit getragen hätte. Wie es denn im Lied je nach dem auf die subtilsten Feinheiten ankommt.

Die Gesundheit, Fülle und Stärke der Robert Franzschen Melodie sagt uns, daß dieses Mägdlein trotz allem ein ungebrochenes Geschöpf ist, was einem besonders im Hinblick auf die Wolfsche Fassung bewußt wird. Ebenso wird aber klar, daß der Melodie von Franz ein spezifischer Charakter im Sinne der Wolfschen abgeht, sie wohl einen stark wehmütigen Ausdruck aufweist, einen Ausdruck aber, der auch bei Hinzuziehung der Worte auf andere Objekte der Wehmut bezogen werden könnte. Man könnte also der Franzschen Melodie ganz wohl ein anderes Gedicht wehmütig ernsten Charakters unterlegen, was bei Wolf kaum möglich wäre und auch bei Schumann nicht so leicht ginge. In dem Robert Franzschen Mägdlein bemerken wir keine seelische Zerrissenkeit, wie ja auch das Traumerlebnis, das diese Zerrissenheit offenbar macht, keine irgendwie greifbare Spuren in der Melodie hinterläßt. Aber trotzdem, hören wir uns in die Melodie stärker hinein, so stoßen wir bei aller Ungebrochenheit sowohl auf Anklagen wie auf stillen Jammer, wie ich denn nur immer wieder sagen kann, daß derartige Melodien, je intensiver man sich mit ihnen beschäftigt, sich gerade in seelischer Beziehung nicht ausschöpfen lassen. Heute und seit langem wird Robert Franz gewaltig unterschätzt, was sich aber ändern kann, sobald der Sinn für eine geschlossene, in sich versenkte Melodie wieder erwacht ist. Man muß sehr still lauschen können, um den ganzen seelischen Reichtum, die gesammelte Kraft und die intime Schönheit, die hinter diesen einfachen, scheinbar sich ohne weiteres erschließenden „Tonreihen“ steckt, zu erfassen und sich eigen zu machen. Und hierzu anzuleiten, ist ein Hauptzweck all dieser Untersuchungen. Hierzu auch noch einige Anleitungen.



Camilla Landi und Wilhelm Backhaus
beim Studium

Kunstbeilage zur „Zeitschrift für Musik“. Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg





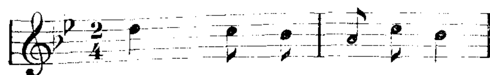
Rudolf Stuckenbrock

* in Pyrmont am 1. April 1835, † in Berlin-Friedenau am 28. April 1909
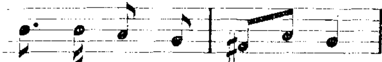
Eine Melodie wie diese, „absolut" durch und durch, läßt sich auch nicht nur mittelst einer Beschäftigung auf Grund der Worte erringen, sondern sie muß auch, von diesen ganz unabhängig, in unseren seelischen Besitz übergehen, wie es bei Melodien von Volksliedern der Fall ist. Aber auch das genügt nicht, vielmehr beschäftige man sich nun auch in ganz feinmusikalischer Art mit dem innersten Leben der „absoluten" Melodie, suche z. B. die eigentlichen musikalischen Akzente aufzuspüren, wobei man in diesem Fall, wie anfangs gezeigt worden, auch auf die eigentliche Rhythmik stoßen wird. Ist dies alles geschehen, schwingt die Melodie in ihrer reinsten Gestalt in uns, dann greife man von neuem zu den Worten und wird nun sehen, wie sich nunmehr in zwanglosester Art die entsprechenden textlichen Beleuchtungen ergeben und das Lied auch in Beziehung auf den jeweiligen Text in einer Art zu leben beginnt, daß auch Individuelles zur Geltung gelangt. Man glaube es mir, der eigentliche, von Außen nach Innen und von Innen wieder nach Außen dringende Vortrag ausgesprochener Lieder ist unsrer Zeit bis auf Reste verloren gegangen und muß erst wieder erworben werden. Das setzt eine lange und schwere Arbeit voraus, die sich auf eine ganz innerliche, seelische Erfassung echter Liedmelodien gründet; erst dann kann ein entsprechender Vortrag gelingen. Möge denn jeder nun nochmals mit dieser Melodie den Versuch machen, von der ich nur sagen kann, daß sich ihr innerstes Wesen keineswegs leicht erschließt. Überhaupt wird Robert Franz mit seiner außerordentlich konzentrierten Melodie immer eine hohe Schule sowohl für den Liedkomponisten wie den eigentlichen Liedsänger bedeuten können, eine weit strengere als selbst Brahms, der sich nicht selten gezwungen sieht, im Verlauf seiner Lieder zu Füllseln, unliedmäßigen Dehnungen u. dgl. zu greifen, so durchgreifend seine Grundmelodien auch sind. Sicher, Robert Franz gelangt selten zu größeren Formen; er will dies aber auch nicht, da es ihm um das strenge Lied zu tun ist. Was er aber in diesem Bezirk leistet, bleibt eine große Leistung für sich, deren bleibende Bedeutung leider durch die Wahl vieler Poesien zweiten und dritten Ranges empfindlich geschmälert wird.

Um so recht zu ermessen, was eine geschlossene, „absolute", aus einem Keim sich entwickelnde Liedmelodie ist, vergleiche man nun die Robert Franzsche Fassung unsres Gedichts mit der von Hermann Goetz. Von einem Dramatiker stammend, der sich aber um das Lied ernstlich bemüht hat und auch in guter Tradition aufgewachsen ist, wird bald ersichtlich, daß hier das Wesen des Liedes in gründliche Unordnung zu geraten beginnt,was nur deshalb nicht so stark auffällt, weil trotz allem eine wirkliche melodische Potenz an der Arbeit ist und Melodien nun einmal die wunderbare Kraft haben, auch stärkste stilistische Gegensätze, und sei es nur äußerlich, mit einander zu verbinden oder doch nicht so scharf hervortreten zu lassen. Aber es klafft in dem Lied ordentlich, weil zwei Prinzipien, das dramatische und das Liedprinzip, miteinander streiten und zu keiner Einigung gelangen. Trotzdem hat es Goetz auf ein wirkliches Lied abgesehen, seine Seele ist aber — ich will gleich den innersten Grund angeben — zu unruhig, zu sehr dramatisch bewegt, um eine echte Liedmelodie geben zu können, die, und sei es die feurigste, immer nur einer innerlich ruhigsten Seele entströmen kann. So hat denn gleich der Anfang, die erste Strophe, drei verschiedene Melodiekeime, von denen nicht ein einziger zur Entfaltung gelangt, und nicht nur dies, man fühlt, daß die Wiederholung der Anfangsmelodie für den dritten Vers konstruiert, keineswegs organisch ist. Der zweite und der vierte Vers sind rhythmisch unter sich ganz verschieden, treten aber auch in starken Gegensatz zum ersten Vers (4, 6, 5 Viertel). Stellen wir gleich einmal unsere vier Lieder in der ersten Strophe einander gegenüber.
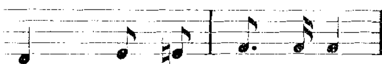
Schumann.
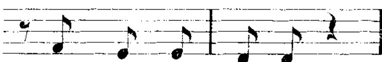


2. Vers.
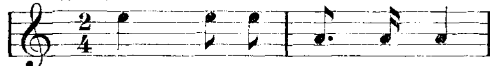


3. Vers.
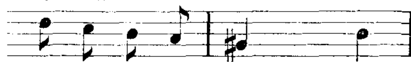


4. Vers.



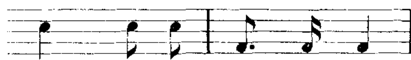
Wolf.



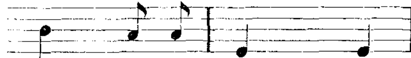
2. Vers.
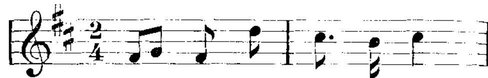


3. Vers.
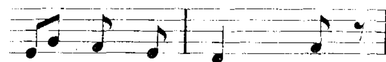


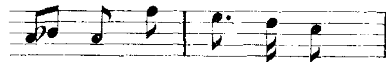
3. Vers.

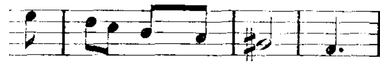


Franz.
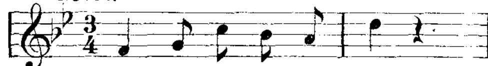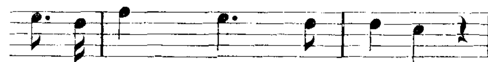




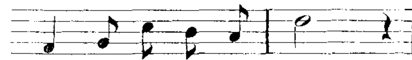


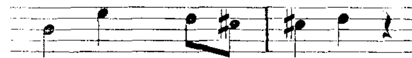


Goetz.









Jeder dürfte nunmehr die entscheidenden Beobachtungen selbst machen können. Welche Übereinstimmung in den als solchen sehr verschiedenen Melodien von Schumann, Franz und Wolf, welch organisches Ineinandergehen der immer gleich gebauten Melodiezeilen. Und nun die disparaten Verhältnisse bei Goetz, die, wie bereits bemerkt, im Vortrag weit stärker auffallen würden, gelänge es nicht der ansprechenden, stark entwickelten Melodik, eine gewisse Bindung herzustellen. Wie aber, wenn nun auch noch die melodische Potenz schwach ist! Da stünden wir dann gleich beim heutigen, zerrütteten Lied, wo ein schwächlicher Keim neben dem anderen steht und schon deshalb nicht die Kraft hat „Sprößlinge" aus sich treiben zu lassen, weshalb es denn auch kein Sprießen, Schwellen und Wachsen gibt. Noch bunter sieht es in der zweiten Strophe des Goetzschen Liedes aus. Von dem Bestreben erfüllt, jeden Vers recht charakteristisch auf Grund der Worte zu erfassen, sieht Goetz sich fortwährend zur Erfindung neuer Phrasen gezwungen, er muß deshalb auch, um doch gelegentlich durch Sequenzen eine Ruhepause in der Erfindung eintreten zu lassen, Textworte wiederholen, in sehr vielen Fällen — und auch hier — ein reichlich faules Mittel. Auch der Rhythmus ändert fortwährend, und zwar nicht weniger als dreimal in dieser Strophe, sofern die letzte Melodiezeile (in Leid versunken) doppelte Verlängerung gegenüber der dritten Zeile aufweist. Ebenso sieht Goetz sich genötigt, in der Klavierbegleitung immer wieder mit den Mitteln zu wechseln, ohne daß es aber zu wirklich charakteristischen Bildungen käme. Kurz, statt der Ökonomie, die wir auch bei Wolf antrafen, treffen wir jenen Scheinreichtum, der weiter nichts als einen inneren Mangel verbergen soll. Liegen die Teile doch ordentlich als Einzelstücke nebeneinander. Das läßt man sich wohl im dramatischen Stil gefallen,

im Lied, das nun einmal Geschlossenheit verlangt, rächt sich ein derartiges Vorgehen über kurz oder lang unweigerlich. Im zweiten Teil, auf die forte gesungenen Worte: „Träne auf Träne dann, stürzet hernieder" wird der Ausdruck sogar hochdramatisch, was denn doch zu unserem leise sein Leid gestehenden, verlassenen Mägdlein wie die Faust aufs Auge paßt. Diese falsch angebrachte, unwahre Dramatik lag aber damals, in den 60er und 70er Jahren, in der Luft und machte Schule, und es wird noch lange gehen, bis wir die üblen Einflüsse auf das Lied wirklich überwunden haben. Aber nochmals, Goetz wollte eigentlich ein Lied geben, er bemerkte aber nicht, daß er zwischen zwei Feuern stand und daß sich mit äußerer Dramatik — ein Lied kann von gespanntester Dramatik, wie vor allem Schubert immer wieder zeigt, förmlich beben — dem Lied nicht beikommen läßt.

Die Goetzsche Fassung nimmt noch in andererBeziehung, worauf wenigstens kurz hingewiesen sei, eine Sonderstellung unter unseren vier Liedern ein: sie steht in Dur und schließt als Mollied in der Paralleltonart. Um aber nach außenhin tonartliche Einheitlichkeit zu wahren, sind der Dur-Anfangsmelodie ein paar Molltakte vorangestellt, man könnte beinahe sagen angepappt. Denn da gleich darauf die Hähne ganz fröhlich krähen — als solche ist die Melodie reizend —, der erste vokale Eindruck also freundlicher Natur ist, begreift von hieraus diese einleitenden Molltakte niemand, und es hätte besser schon heißen müssen, entweder — oder. Aber so ists nun einmal selbst bei einem so hervorragenden Komponisten wie Goetz mit der äußeren Dramatik im Lied, es will nirgends so recht wirklich stimmen. Und welche Perspektiven eröffnet es, wenn die Hähne-Melodie plötzlich auch für das am Herde fröstelnde Mägdlein verwendet wird. Das Lied verlangt nun einmal den Ausgang vom seelischen Zentrum des Gedichts, und nicht von Versen, die der Dichter zur Schilderung des Milieus gebrauchen muß. Folgt der Musiker dem Dichter sklavisch, so muß es in dieser oder jener Art ein Unglück geben. Wer ein Gedicht innerlich erfaßt hat, kommt auch gar nicht in die Lage, darüber nachdenken zu müssen, ob die Melodie z. B. in Dur oder Moll stehen müsse. Alles derartige sagt ihm die richtig empfangene, spontan sich einstellende Melodie von sich aus, jedes Nachdenken über Fragen dieser Art offenbart einen Mangel grundsätzlicher Art. Es ist bei einem Goetz völlig ausgeschlossen, daß er wirklich in das Wesen des Gedichts eingedrungen ist, er hätte das verlassene Dienstmägdlein sonst auch nicht zu einer ihre höchsten Töne ausstoßenden Primadonna machen können, wie man auch bemerken möge, daß die anderen Melodien, besonders von Schumann und Franz keine hohen Töne verwenden. „Verhauen" kann sich freilich jeder einmal und gerade der tüchtigste Kerl, und Goetz hat dies hier, gerade auch vom geistigen Standpunkt aus, gründlich besorgt. Übrigens läßt sich, nebenbei bemerkt, seine Fassung zu sehr wirksamem Vortrag bringen, und zwar um so wirksameren, je stärker man gerade auch ihre äußerliche Dramatik herausarbeitet, teilweise also recht aufgedonnerten dramatischen Vortragsstil anwendet, zum Schluß dann pathetisch jammert.

Vielleicht darf ich mich der Hoffnung hingeben, daß dies und jenes in diesen Ausführungen auf fruchtbaren Boden fällt, besonders bei jenen, die selber Lieder schreiben. Eine Nebenabsicht schwingt bei diesem Wunsche mit: Es werden der Schriftleitung häufig Manuskriptlieder zur Beurteilung eingesendet, ein nicht immer sehr rosiges und dabei zeitraubendes Geschäft. Ausführliche Beurteilungen zu geben, schließt sich natürlich ganz aus, wir glauben aber gerade durch die Ausführungen über verschiedene Fassungen des Mörikeschen Gedichts komponierenden Zeitgenossen den und jenen Hinweis gegeben zu haben, wie sie selber Kritik an ihren Liedprodukten

üben könnten, so daß wir uns wenigstens in dem einen oder anderen Fall unnötig vorkommen dürfen. Freilich, das Lied ist bei allen Grundeigentümlichkeiten ein weitverzweigtes Gebiet. Die nähere Besprechung der drei Meisterlieder hat ja auch gerade zeigen können, daß sich, wie schon einmal gesagt, im Lied auf recht verschiedene Weise selig werden läßt. Es ist denn auch zuletzt schwer, einem der drei Lieder den unbedingten Vorzug vor dem anderen zu geben. Wäre bei Wolf der Mittelteil nicht musikalisch sterotyp ausgefallen, so gäbe es wohl kein Zaudern, denn der Forderung. daß ein Kunstlied auch wichtige Einzelheiten des Gedichtes, vor allem seine innere Entwicklung wiederspiegeln soll, dieser Forderung wird sich der moderne Mensch nicht entziehen wollen. Ein so wunderbares, auf feinste Seelenkenntnis gestelltes Gedicht wie das unsrige wird auch immer wieder fähige Komponisten locken, es sowohl im Ganzen wie in Einzelheiten musikalisch zu geben, kurz, es möglichst ganz auszuschöpfen. Aber auch dann, wenn dies einmal in jeder Beziehung vollendet gelingt, darf dies nicht ungerecht gegen Fassungen machen, die nur den Grundcharakter des Gedichtes herausarbeiten, sonderlich wenn ihre Verfasser musikalisch so Reiches und Volles in herrlichster Formung zu geben vermögen wie hier Schumann und Robert Franz, und dadurch ein Hauptmoment in der Wirkung von Vollmusik, das eines ahnungsvollen Schwingens der Seele im Zuhörer, zu Geltung gelangen lassen. Denn die Beschäftigung mit als solchen vollendeten musikalischen Fassungen des gleichen Gedichts kann auch den wichtigen künstlerischen Zweck haben, uns vor Einseitigkeiten zu bewahren, uns vor Augen zu führen, daß die Kunst ebenso reich und mannigfaltig wie das Leben ist. Aber um etwas Rechtes und Tüchtiges muß es sich hier wie dort handeln. Dieses zu erkennen, auch wenn es, wie die beiden Lieder von Schumann und Franz, nur im Verborgenen blüht, und uns dadurch reicher und zugleich unabhängig von jeweiligen Kunststörungen zu machen, wird immer eine der schönsten und innerlich förderndsten Beschäftigungen mit der Kunst ausmachen. Worin besteht schließlich überhaupt ein höchster Zweck der Beschäftigung mit Kunst? Daß sie uns keineswegs nur genießen, sondern auch erkennen läßt, was echt und unecht ist und wie mannigfaltig gerade auch das Echte sein kann. Wirkliche Kunstbeschäftigung ist immer auch ein Erkennen unsrer selbst und führt zu einer Erweiterung unsres Ichs. Und es gibt kaum etwas in der Tonkunst, was sich hierfür besser eignet als das Vergleichen verschiedener Fassungen der gleichen Gedichte.

Einige Erinnerungen an Leipziger Kunst und Künstler

Von A. Marie Meyer, Leipzig

Im Januar 1897 ersang sich Camilla Landi im Leipziger Gewandhause ihren deutschen Ruhm, nachdem sie in Paris und London schon lange als eine hervorragende Gesangskünstlerin gegolten hatte. Die Stadt Mendelssohns und Richard Wagners, mehr noch die Stadt, in der ihr musikalischer Lebensgott J. Seb. Bach so lange gelebt und gewirkt, zog sie an. Verband sich bei ihr doch die herrliche Kunst des bel canto mit ernsthaftester, musikalischer Ausbildung und Kenntnis. Wie hätte sie da an deutscher Meistermusik vorbeigehen können! Zwar — leider — unsere Sprache hat sie nie ordentlich lernen wollen, aber die Welt der Töne war ihr erschlossen, und die ist doch international. Sehr bald nach ihrem ersten Kommen nach Leipzig, wurde Camilla Landi unser Hausgast, und ich wünschte, sie solle meinen kleinen Freund Wilhelm Backhaus kennen lernen, weil ich überzeugt war, die beiden würden musikalisch sich sofort verstehen. Als

sie hörte, Wilhelm sei ein 12jähriger Knabe, wehrte sie energisch ab. Wunderkinder seien ihr durchaus unsympathisch. Ich lud trotzdem meinen kleinen Freund ein und brachte es zustande, daß sie vom Nebenzimmer aus hören konnte, wie er Bach spielte. Neugierig öffnete sie die Türgardinen nach dem Musikzimmer und wollte gar nicht glauben, daß der kleine blonde Knabe, der dort auf einem Stuhlkissen am Flügel saß, der Meisterspieler sein könne. Schnell war der Künstlerbund zwischen den beiden geschlossen. Camilla holte neue Lieder von Brahms, die sie am Morgen von Wien erhalten hatte und Wilhelm begleitete und transponierte sie ohne weiteres vom Blatte, da sie für ihre Altstimme viel zu hoch lagen. Sie schüttelte den Kopf in Verwunderung darüber, daß der kleine Mann das konnte und sich niemals irrte[1]). Wochenlang musizierten die beiden dann sehr häufig zusammen, gegenseitiger Bewunderung voll, die bei Camilla besonders auch das geradezu phänomenale Repertoire erregte, das Wilhelm schon damals in seinem Knabenkopfe trug. Mit liebevollem Interesse verfolgte sie seinen Künstlerweg, lud ihn nach Berlin ein, wo sie mit ihren Eltern, die beide hervorragende Musikpädagogen waren, einige Wochen verbrachte. Es beirrte sie auch nicht, daß der Musikgewaltige, Hermann Wolff, der Camilla Landi selbst so unendlich viele Konzerte vermittelte — sich nicht für den jungen Klavierspieler interessieren wollte, weil — wie er sagte — es so viele Pianisten wie Sand am Meere gäbe. Sie verständigte dann ihren Londoner Agenten Schulz-Curtius und verlangte für ein Konzert, das sie in St. James Hall gab, die Mitwirkung des jungen Leipziger Pianisten Wilhelm Backhaus. Vor mir liegt eine vergnügte Postkarte, die die beiden Künstler am nächsten Tage zusammen an mich schrieben und gegenseitig ihre Erfolge rühmten.

In einem Gewandhauskonzerte hatte Camilla Landi, auf Nikischs besonderen Wunsch, die Habanera aus Carmen zugegeben mit ihrer unvergleichlich vornehmen, mustergültigen Vortragskunst. Ich schickte nach dem Konzerte meinen begeisterten, kleinen Freund Wilhelm nach dem Solistensalon, um seine große Freundin abzuholen. Ohne weiteres gelangte er aber nicht dazu, denn der Diener, der den Solistensalon bewachte, ließ ihn nicht herein: Kinder hätten dort keinen Zutritt. Ich hörte den Wortwechsel unten an der Treppe und kam herauf, um Wilhelm zu helfen. Ich bedeutete dem Diener, daß dieser kleine Mann wohl selbst bald im Gewandhause spielen würde. Mit zornigen Tränen an seinen Kinderaugen trat Wilhelm dann mit mir in den geheiligten Raum, wo Camilla schon im Abendmantel mit Meister Nikisch plaudernd stand. Ich mußte Wilhelms Kummertränen erklären und Camilla ging sofort zu ihm, um ihn zärtlich zu küssen. Meister Nikisch, der ja den kleinen Künstler kannte, trat dazwischen und sagte: Kleiner Backofen — das gönne ich dir nicht! Wie gewöhnlich wandte sich Camilla an mich, damit ich ihr alles übersetzen solle — ich versprach die Übersetzung dieses Mal aber für später.

Wilhelm hatte die Oper Carmen noch nie gehört, und als er einige Zeit darauf mit mir im Theater war, um sie kennen zu lernen, kam er am anderen Morgen zu mir und spielte mir fast die ganze Oper aus dem Gedächtnis vor. — Seine Begabung, sein Fleiß, seine gründliche musikalische Ausbildung hielten sich die Wage und halfen ihm zu dem Weltruhm, den er heute schon lange genießt. Die Landi-Zeit hat aber seinen Jugendjahren entschieden etwas zu bedeuten gehabt, und er wird sie nie vergessen haben. Daß er Camilla Landi als Künstlerin schon damals, in seiner Knaben- und Jünglingszeit, so richtig einzuschätzen verstand, beweist auch seine früh entwickelte musikalische Urteilsfähigkeit. Er reiht sich mit seiner Meinung über ihre vorbildlich hohe Kunst den bedeutenden Musikern an, die ich in derselben Weise über sie urteilen hörte. „Es ist nicht nur ihre goldene Stimme, wie man sie alle Jahrtausend kaum einmal hört," sagte Busoni von ihr, „sondern auch das meisterhafte Können, das sie zu der gottbegnadeten Künstlerin macht!" Und ähnlich sprachen andere Große über sie. Da darf das anspruchslose Bildchen von zwei harmonisch ihre Kunst ausübenden Musikern wohl ihr Gedächtnis festhalten und an sie erinnern.

[1]) Das Backhaus die Gabe des Transponierens in ganz erstaunlichem Grade besitzt, möchten wir noch bestätigen. Backhaus vermag z. B. jede Fuge aus dem wohltemperierten Klavier — das er auswendig kann — auch auswendig in jede beliebige Tonart zu transponieren (Anmerkung der Schriftleitung).

Zur S^6-Frage

Die „Zeitschrift für Musik" wird mir vielleicht einmal einen breiteren Raum einräumen, um mich im Zusammenhang und in etwas ausführlicherer Weise die Spezialfrage der S^6 klarlegen, meine Gesamtauffassung unserer Harmonik mitteilen zu lassen, wie sie entstand, nachdem mich die beiden Kardinalfragen beschäftigt hatten:

1. „Wie ist das ‚Rangverhältnis' zwischen den drei Hauptkadenzstufen TSD?" und

2. Steht unser lineares und vertikales Hören, wenn man dem vertikalen Hören die Zarlino-Rameau-Riemannlehre zu Grunde legt, immer im vollen Einklang? Stellen sich dabei nicht Widersprüche (auch visuell!) zwischen linearen und vertikalem Erleben heraus?

Gerade in der Behandlung der zweiten Frage glaube ich nachgewiesen zu haben, daß uns auch der Ausbau der harmonischen Grundlehre, vielleicht die Grundlehre selbst, nicht eine lückenlose Erklärung unserer durch Chromatik und Enharmonik so kompliziert gewordenen Klangerlebnisse erlaubt, und daß aus dieser Ungeklärtheit heraus auch meine Auffassung der S^6 beeinflußt ist und eine gewisse Rechtfertigung erfährt.

Es sei mir in diesen Zeilen erlaubt, nur kurz auf einiges der Riemannschen Erwiderung einzugehen.

Wenn ich auch statt „Spannung und Entspannung" die Ausdrücke „Bewegung und Ruhe" gebrauche, so gehe ich doch in principio mit Riemann in der Auffassung des psychischen Musik-Erlebens einig. Nun aber weiter. Riemann fragt: Wie kann man „ahnend hören"? Ich stelle hierzu folgende Gegenfragen:

1. Tut man es beim $\frac{6}{4}$-Akkord vielleicht nicht?!

2. Warum soll das gesetzmäßige „Abwickeln" der Kadenz das „ahnende Hören" nur beim $\frac{6}{4}$-Akkord gestatten?

3. Warum soll die rhythmische Stellung (denn sie ist ausschlaggebend) des $\frac{6}{4}$-Akkordes nur für diesen Akkord Akkordtöne zu Ersatztönen wandeln können, auf die „Funktion" desselben Einfluß haben?

4. Könnte man nicht auch hier dann von einer „Täuschung des vorausschauenden Auges" sprechen?

Sowohl Dr. Reinstein als auch Prof. L. Riemann finden sich nicht bereit, in dieser Frage zu differenzieren wie ich, und wie sie es beide sicher beim $\frac{6}{4}$-Akkord tun. Riemann beschäftigt sich auch lediglich mit dem 2. Beispiel von mir, sonst könnte er nicht fragen: leugnet Rössel etwa den „Plagalschluß"? Ich leugne ihn ja gar nicht, stelle aber die Gegenfrage: Warum nennt man den Schluß D + T „authentisch", und nicht den Schluß S + T?

Beide Herren stellen sich meiner Ansicht nach nur „vertikal" ein und schon ein Versuch, die beiden Beispiele kontrapunktisch zweistimmig zu hören und zu betrachten:



(oder sind wir dieser Pflicht etwa enthoben?), müßte sie nötigen, meine Differenzierung anzuerkennen. Der Versuchung, Riemanns Vergleichen „ehelich", außerehelich", „verheiratet", „liebäugeln" usw. zu folgen, sie weiter zu führen, möchte ich nicht nachgeben. Denn diese Vergleiche hinken sehr. Auch könnte dabei eine lustige Eheirrungsgeschichte herauskommen. Nur eins im Sinne des Vergleichs: Namensänderung, gesetzlich kopuliert zu sein, läßt absolut keine bindenderen Rückschlüsse auf die Innigkeit der Beziehungen zu, manchmal ist sogar das Gegenteil der Fall und der Vergleich könnte ebenso gut zu Gunsten meiner Auffassung gelten.

Was die Reinsteinschen Dominanten betrifft, so würden meine Ausführungen über die 1. Frage „TSD" ihm zeigen, daß ich mich zwar nicht in allen Punkten, aber in der Auffassung mit ihm treffe, daß letzten Endes eben doch alles Harmonische, wie alles lineare musikalische Erleben auf die „Urmelodie" (Schreyer) Grundton-Leiteton-Grundton zurückgeht, auf die Urkadenz T+D+T

„Ruhe — Bewegung — Ruhe“ — ruht, alles Andere als „Bewegungsart“ dem Höhepunkt der „Bewegung“, der D mit dem einen Ton der Urmelodie, dem Leitton, zustrebt, zu ihr in Beziehung steht, „Funktion“ von ihr ist, also auch die S selbst und ihre dissonanten Formen.

Willy Rössel-Davos.

Anmerkung der Schriftleitung: Obgleich sich zu dieser Frage noch mehr Stimmen gemeldet haben, möchten wir vorläufig die Diskussion schließen, da die Behandlung der Frage jetzt so weit gediehen ist, daß erstens jeder Interessent mit den verschiedenen Standpunkten sich vertraut machen konnte, sie aber nunmehr zu einer prinzipiellen Bearbeitung auf breiter Grundlage drängt. Wir werden aber auf sie wieder zurückkommen.

Austriaca

Von Emil Petschnig

In einem von L. Reichwein geleiteten Orchesterkonzerte machte man endlich auch hier die Bekanntschaft mit A. Honeggers Mouvement symphonique „Pacific 231“. Ein musikalischer Spaß, wie sich ähnliche, ihrer Zeit entsprechende, auch frühere Komponisten leisteten, z. B. Beethoven mit „Wellingtons Sieg“, welchen zum Ausgangspunkt einer kritischen Würdigung seines Verfassers zu nehmen aber sicherlich niemandem einfallen wird. Über die Feststellung hinaus, daß das Stücklein ganz unterhaltlich abschnurrte, gibt das in seinem Programm enthaltene Körnchen Wahrheit jedoch Anlaß zum Nachdenken betreffs der in den so mannigfachen technischen, wissenschaftlichen, sozialen usw. Erscheinungen unserer Epoche latent enthaltenen Poesie und Romantik, deren Ausbeutung durch die verschiedenen Künste heute noch am Anfang steht. Gewiß, das für dieselben allein in Betracht kommende treibende psychische Moment war und ist in Altertum, Mittelalter und Neuzeit stets das nämliche, aber durch die jeweilige Umwelt erfährt es (siehe nur die Umwandlung in den Baustilen) wieder eine andere Färbung, die dem Unveränderlichen fortwährend neue Anreize verleiht. In der Musik freilich könnte wohl nur die Verbindung mit dem gesungenen Wort Ersprießliches zum Vorschein bringen, etwa in einem weltlichen Oratorium, das — wie die beiden Haydnschen Naturerscheinungen — von den angewandten Naturkräften moderner Erfindungen ausgehende Impressionen und Gefühle behandelt. Dieses noch unverbrauchte Stoffgebiet könnte vielleicht wirklich zu eigentümlicheren Ausdrucksformen hinleiten, für deren Bewältigung der gegenwärtige hochentwickelte Kompositionsapparat wohl genügend gerüstet wäre. Er fände so endlich die ihm kongruente innere Welt. Doch ist dies nur eine flüchtige Idee, die andere evtl. weiterspinnen oder erproben mögen. X. Scharwenkas Cis-moll-Klavierkonzert op. 80, klar in Thematik und Aufbau, dankbar für den Virtuosen (Dr. Siegm. Stransky war diesmal sein geschmackvoller Interpret) ist dagegen als Epigone derjenigen von Chopin, Schumann und Liszt bereits stark verblaßt und tut neuerlich dar, daß in der Kunst doch das Temperament der Erfindung, der Wiedergabe alles ist. Den Anfang machte eine glutvolle Aufführung von Tschaikowskys „Pathetique“, die jetzt leider nur allzusehr abgespielt wird.

Über die „Sensation“ des vergangenen Monats, ein Strawinsky-Abend, in dem der Komponist selbst sein neues Klavierkonzert mit Bläserbegleitung spielte, kann ich nichts berichten, da die veranstaltende Konzertdirektion es nicht für nötig hielt, mir für denselben eine Referatkarte zu verabfolgen.

Im 2. Konzerte Rob. Pollaks, des ernsten, empfindenden Geigers, hörte man u. a. eine viersätzige Komposition für Klavier, Violine und Streichquartett in D-dur op. 21 von E. Chausson, eine noble, klangschöne Arbeit, innerhalb welcher das gespenstig-düstere Grave besondere Aufmerksamkeit erweckte. „Baal Schem“ (3 chassidische Stimmungen) von E. Bloch sind solistisch wirksame, charakteristische Proben alttestamentarischer Religiosität. Namentlich eindrucksvoll das Mittelstück: Improvisation (Nigun).

Einen sehr hübschen Verlauf nahm die von Dr. Karl Vogler (Rezitation) und Frl. Josefine Rodler (Klavier) bestrittene Veranstaltung, in der gesprochene Balladen neuerer Dichter mit gespielten von Brahms, Chopin und Liszt angenehm abwechselten. Zusammen wirkten Wort und Ton in 3 uraufgeführten Melodramen; doch beschränkte sich die Mitwirkung des letzteren

— von A. Klafsky stammend — auf gelegentliche Untermalung kurzer Partien, kleiner Prä- und Interludien, während man heute von diesem Genre mit Recht erwartet, daß es den Text durchkomponiere.

Neue Lieder brachte das stimmlich begabte, musikalische Frl. Gusti Teubner von G. R. Koch, der besonders im Volksliedhaften und Heiteren etwas zu sagen hat, und O. Wetchy, dem trotz schlichtem Satz immer die geeigneten Noten zur Verfügung stehen. In Hellmuth Gunthmar lernte man einen sympathischen, wohldurchgebildeten Bariton kennen, der sich im Vortrag des Lyrischen (darunter „Sommerabend" von Rich. Roner, ein feines Stück) wie Dramatischen (H. Wolfs gern gemiedener „Prometheus") gleich gut bewandert erwies. Oskar Jölli bekundete an einem Programm mit selten oder nie gehörten Schubertliedern neuerdings seine — wie ich finde: zumal im Gedanklich-Ernsten sich entfaltenden — sängerlichen Qualitäten.

Eine schöne Erinnerung trug man vom Tanzabend Grete Groß nach Hause, weil sie in weiser Beschränkung auf das dem Tanz, der Pantomime als Ausdrucksmittel Zugängliche nie das Tänzerische, Pantomimische überspannt oder vergißt, nie deren ästhetische Linien verletzt. In Solo-, Gruppen- und Ensembletänzen nach Stücken von Kienzl, Mussorgsky, Grieg, Dvořak, Ziehrer, Joh. Strauß, Albeniz, Rebikoff konnte sich die Schule in den verschiedensten Evolutionen bewähren, während die Uraufführung eines halbstündigen russischen Tanzmärchens „Katja" von Frz. Salmhofer alle Kräfte zu farbigen, abwechslungsreichen Bildern vereinigte. Die Musik bietet denen auf der Bühne vielerlei formale und rhythmische Anregungen und befleißigt sich — dem bäuerischen Milieu gemäß — im übrigen einer bewußten Primitivität und Herbigkeit des melodischen Ausdrucks, die das Ganze marionettenhaft-unwirklich erscheinen läßt. Möge dem für das Stiefkind Pantomime sichtlich begabten Autor bald der Stoff begegnen, der ihn zu für den Publikumserfolg nötigen sinnlich bestrickenden Weisen inspiriert.

Schließlich sehe ich mich nolons volens noch genötigt, in eigener Sache einige Worte vorzubringen. Dr. Ernst Decsey hat mir im Neuen Wiener Tagblatt mit Beziehung auf meinen im Märzheft 26 dieser Zeitschrift enthaltenen reservierten Bericht über die Uraufführung von J. Bittners „Großer Messe mit Tedeum" den Vorwurf gemacht, ich setze die Leistungen österreichischer Komponisten im Auslande herab, während blutleere deutsche Hervorbringungen „auf dem Teppich blumiger Anempfehlungen" nach Wien kommen. Was letzteren — nebenbei bemerkt — hier aber gar nichts nützt; sie verschwinden trotzdem baldigst in der Versenkung. Dr. E. Decsey kam nämlich zu dem Schlusse, daß besagte Messe zu den bedeutendsten Schöpfungen der neueren Kirchenmusik gehöre, obwohl auch er in seiner Besprechung (sogar noch ausführlicher als ich) die verschiedenen Stilelemente aufzählt, die sie enthält. Wenn er trotzdem von ihr einen ungetrübten, tiefgehenden Eindruck empfing, so ist dies eben eine subjektive Empfindung (und Dr. E. Decsey weiß sehr gut, daß jede Kritik, sobald sie den immerhin gefestigteren Boden der technischen Analyse verläßt, nur subjektiv sein kann), die nicht von jedermann geteilt zu werden braucht. Nachträglich mir bekannt gewordene private Äußerungen haben notabene nicht nur mein Urteil bestätigt, sondern noch weit schroffer, ja drastisch gelautet. Meine bescheidene Meinung wird der Verbreitung des Werkes sicherlich nicht im Wege stehen, und dann wird sich klärlich weisen, welche Einschätzung die Majorität für sich gewann. Ich habe ehemals vom Autor des „Musikant" und „Bergsee" viel, besonders für die deutsche Opernbühne, erhofft. Daß er nicht hielt, was er versprach, ist ebensowenig meine Schuld, als daß trotz allerhand Talentiertheiten, die der österreichische Boden hervorbringt, die Mozarts und Schuberts bei uns nicht dutzendweise herumlaufen. Ich würde mich glücklich preisen, endlich solch ein Genie zu entdecken, für das man sich — als unzeitgemäßer Idealist — mit Begeisterung einsetzen, auf das man Hymnen singen könnte. Dann gewännen viele Menschen wieder einen Lebensinhalt, bekäme unser zerfahrenes Musikleben den schon so nötigen neuen Kristallisationspunkt. Aber „Richtungen", mehr oder weniger „berühmte Namen" oder gar günstige Vermögensverhältnisse eines Komponisten imponieren mir absolut nicht. Nur wo mir warm ums Herz wird, wo ich vom geistigen und seelischen Gehalte einer Schöpfung gepackt, gefesselt werde, steht für mich ihr Wert untrüglich fest. Und ehrlicherweise kann ich auch nur dieses aussprechen bzw. niederschreiben.

Zu unserer Bild- und Notenbeilage

Die Bilder Camilla Landi und Wilhelm Backhaus, ferner Rudolf Stuckenbrock in jüngeren und späteren Jahren gehören zu den Aufsätzen auf S. 280 u. 262. Das Bild Stuckenbrocks zu bringen, wollten wir uns keineswegs entgehen lassen; denn wohl jeder möchte das Angesicht des Mannes kennen lernen, dem wir die Kenntnis eines so köstlichen Wagner-Erlebnisses wie dem im Hofbräuhaus verdanken.

Unsere Leser werden erfreut sein, in der Notenbeilage wieder einmal etwas Vierhändiges vorzufinden. Der hier abgedruckte Polka stammt von dem jungen Leipziger Komponisten Theodor Wünschmann und ist seinen 5 Böhmischen Tänzen für Klavier zu 4 Händen entnommen, die unlängst im Steingräber-Verlag erschienen sind. Aus dem technisch ganz anspruchslosen Stückchen weht uns etwas vom Geiste der böhmischen Urmusikanten Dvořak und Smetana entgegen. Man behorche nur einmal die wie leise vor sich hin musizierende F-dur-Melodie. Welch stille Fröhlichkeit, über der aber doch ein feiner Wehmutsschleier liegt, spricht aus ihr; wie innerlich wahr empfindet man dabei das plötzliche Piano im 6. Takt. Als Gegensatz dazu erscheint im Mittelteil eine echt slavisch-leidenschaftliche E-moll-Geigenmelodie, gleichsam das männliche Element im Gegensatz zu dem im F-dur-Teil verkörperten weiblichen. Das Ganze atmet dabei reine Musizierfreudigkeit bei sorgsamster Arbeit (Wünschmann war Schüler von Krehl). Im übrigen haben die Wünschmannschen Tänze, denen der obige nicht etwa als bester, sondern lediglich aus Raumrücksichten entnommen ist, im Oktoberheft 1925 bereits eine Würdigung erfahren. W.

Neuerscheinungen

Berliner Musik-Jahrbuch 1926, herausgeg. von Arnold Ebel. 8°, 245 S. mit Bildbeil. — Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler A.-G., Berlin u. Leipzig.

Rhythmik. Theorie und Praxis der körperlich-musikal. Erziehung. Eine Aufsatzreihe mit 62 Bildern, herausgeg. von Elfriede Feudel. Gr.-8°. 150 S. Delphin-Verlag, München.

Prof. Franz Mayerhoff: Instrumentenlehre. II. verbess. u. vermehrte Aufl. 8°, 115 S. u. 64 S. Notenbeisp. Sammlung Göschen Nr. 437 u. 438. Walter de Gruyter & Co., Berlin u. Leipzig 1926.

Richard Benz: Das Ethos der Musik. 8°, 51 S. Wilh. Gerstung, Offenbach a. M. 1926.

Josef Zuth: Handbuch der Laute und Gitarre. 1. Lieferung, Buchst. A—Bo., Gr.-8°, 48 S. Verlag d. Zeitschr. f. d. Gitarre, Wien (Anton Goll, Wien-Wollzeile) 1926.

Dr. Paul Mieß: Musik und Musiker in Poesie und Prosa, 2 Teile. Kl.-8°, 84 u. 94 S. Bd. 11 u. 12 der „Weidmannschen Bücherei". Weidmannsche Buchhdl. Berlin 1926.

— „Das romantische Lied und Gesänge aus Wilhelm Meister", zusammengestellt von Dr. P. M. Kl.-8°, 96 S., Bd. 8 d. „Weidmannschen Bücherei". Ebenda.

Friedrich Leipoldt: Stimme und Sexualität. Das Problem ihrer inneren Zusammenhänge in gemeinverständl. Form dargestellt. 8°, 73 S. Dörffling & Franke, Leipzig 1926.

Carl Brach: Einige Aufklärungen zum praktischen Unterricht in der edlen Sangeskunst. 8°, 8 S. Musikverl. Fritz Baselt, Frankfurt a. M., Schillerstr. 14.

Flugschriften zur Musikpflege im Volk. Sonderdruck aus den Zeitschriften des Steingräber-Verlags, Leipzig 1926. — Die erste uns vorliegende, 12 S. umfassende Flugschrift bringt außer unseren Lesern durch frühere Veröffentlichungen in der ZfM. bereits Bekanntem — nämlich dem Aufsatz über „Reform-Musikschulen" von Rich. Paul und dem ebenso unterhaltenden wie beherzigenswerten über „Stadtpfeifereien und Musikunterricht" von Paul Willmann — einen in weitesten Kreisen Beachtung verdienenden Bericht über die Gründung eines Werkorchesters von Dr. Hans A. Martens sowie einen Aufsatz von Hans Joachim Moser über Kulturaufgaben der Musikautomaten, der vor allem der Musikinstrumentenindustrie wertvolle Anregungen zu geben vermag.

Dr. Paul Bülow: Von deutscher Musik. Ausgew. u. herausgeg. 8°, 48 S. B. G. Teubner, Leipzig-Berlin 1926.

Besprechungen

ERNST ROTH: Die Grenzen der Künste. 8°. 248 S. J. Engelhorns Nachf., Stuttgart. 1925.

Lobenswert ist an dem Buch im allgemeinen außer viel gutem Willen der gute Stil. Es zieht sehr scharf gegen den „Expressionismus" zu Felde, wirft dabei aber etwas gar zu unbedenklich die gesamte moderne Kunst unter diesem Namen in einen Topf. Keine Rede von wirklichem sachlichem Eingehen auf die moderne Kunst, zumal in ihrer erschreckenden Vielgestalt!

Die ganze Beweisführung des Verfassers beruht auf der unendlich wiederholten petitio principii, daß alle Kunst einen von der Form abstrahierbaren Inhalt haben und dieser gemeinverständlich oder, wie er sich fälschlich ausdrückt „begrifflich" sein müsse (als ob Verstehen nur begrifflich möglich wäre!); wonach es dann ein kleines ist, dem „Expressionismus" theoretisch den Garaus zu machen. Der Verfasser hält es jedoch für nötig, zu diesem Behufe eine Theorie sämtlicher Künste zu entwerfen, womit er drei Viertel seines Buches füllt, und deren Neuheit und Tragweite er infolge mangelnder Literaturkenntnisse überschätzt. Hierbei trägt er z. B. den fundamentalen Unterschieden unter den bildenden Künsten überhaupt keine Rechnung und nimmt von dem Vorhandensein der Architektur und Ornamentik einfach gar nicht Notiz. Noch weniger kann er zur Musik ein richtiges Verhältnis finden, da er offenbar vorherrschend visuell veranlagt ist und das absolut musikalische Erlebnis nicht eigentlich kennt. Während die Farbe für ihn Gestalt der „Empfindung" ist, hält er den Ton unmittelbar für „Gestalt des Gefühls", wo dieser doch zunächst genau im selben Sinne nur Empfindung ist. Zur formalistischen Ästhetik hat er dementsprechend gar kein Verhältnis, nicht einmal ein polemisches. Trotzdem ihm aber sonst die („artistische") Auffassung der Kunst als eines Zweckes für sich nicht fremd ist, wertet er sie sozial, und zwar sogar utilitaristisch, wobei ihm die Masse über die Tiefe der Wirkung geht, d. h. zeitliche und räumliche Extensität über Intensität. Zumindest ist dies der Grund, weshalb er die Musik unter den Künsten am tiefsten stellt: ihr „Ewigkeitswert" scheint ihm am geringsten, weil ihre Dauerhaftigkeit (auch im Gedächtnis der Menschen und Zeitalter) die geringste ist! Vollends die Verwischung der Grenzen der Künste ist uraltes Streben, dessen Ausschreitungen gerade für den Expressionismus weit weniger kennzeichnend sind als für den Impressionismus: überhaupt für das 19., kaum für das 20. Jahrhundert. — Zugegeben: mit Theorien macht man keine Kunst; mit Theorien richtet man aber auch keine zugrunde, vorausgesetzt, daß sie einmal da ist. Und das kann denn doch nicht geleugnet werden. Albert Wellek.

GERH. F. WEHLE: Die Kunst der Improvisation, I. Teil: Die Harmonielehre im Klaviersatz. 8°. XXXI, 271 S. Musikverlag E. Bisping, Münster i. W.

Vorliegende Schrift, deren Wurzeln unverkennbar in einer von Fachleuten längst erkannten und gebührend gewürdigten Unterrichtspraxis Wehles liegen, dient dem Ideal, den gesamten musiktheoretischen Unterricht auf ein Geleis zu überführen, das fraglos mehr greifbare Werte zu finden möglich macht, als es durch den landläufigen Unterricht der Fall sein konnte, der mit der Kälte seiner intellektuellen Tüftelei, dem mechanischen Intervallabzählen und Notenschreiben ohne innere Bewußtheit nicht die Entfesselung musikproduktiver Energien bringen konnte, deren Auslösung alle Musikerziehung als letztes Ziel erstreben sollte. Das Werk, in dessen geistiger und sprachlicher Ausprägung sich erfreulicherweise auch der musikbegabte Laie zurechtzufinden vermag, vermittelt den spröden Stoff der üblichen Harmonielehre-Bücher in einer Weise, die wirklich harmonisch denken und fühlen läßt, dabei die musikschaffenden Potenzen der Seele in schöpferischer Verflüssigung zur Auslösung bringt und dem musikalischen Impuls die Hand unmittelbar als ausübendes Organ angliedert. Daß Wehle dabei ein gesundes Empfinden und die künstlerische Wirkung des Klanges gelegentlich über die unfruchtbare Belastung mit fossilen Regeln setzt, daß er mit dem Mut und Willen zur Aufhellung die Summe der harmoniefremden Töne auf eine einfachste Formel bringt und die Einzelformeln des Stoffes überhaupt unter dem Gesichtswinkel ihres praktischen Wertes sichtet, ist nur zu begrüßen. Und wenn er endlich den vierstimmigen Vokalsatz völlig beiseite stellt, um dafür den Schüler zu einem brauchbaren Klaviersatz zu erziehen, so sorgt er an seinem Teile mit für die Erfüllung eines Ideals, an das erinnert zu werden auch unsere Musikpädagogik noch vertragen dürfte. Endlich sichert auch das durch Notenbeispiele reich illustrierte Buch in seiner Zentralisierung des Deduktionsmaterials auf den Schatz unserer Volkslieder nicht nur die begeisternde Gefühlsbeteiligung des Lernenden, sondern ist zugleich als eine sympathische kulturelle Tat zu begrüßen. Nach Erscheinen des zweiten Bandes dürfte vielleicht, um Endgültiges und Typisches hervorzustellen, auf vorliegenden Band zurückzukommen sein.

Rudolf Hartmann.

HEINRICH FRANKENBERGER: Gesang als schöpferisches Erleben. Ein stimmerzieherischer Weg als Grundlage allgemeiner musikalischer Volksbildung. 8°, 66 S. Verlag B. Oldenbourg, München 1925.

Der echte Idealismus dieser Schrift, die blutvolle, überall auf das Psychische und die Lebensgesamtheit gerichtete Darstellung der gesanglichen Grundfragen wäre — besonders als Gegengewicht gegen das mechanistisch-methodische Schrifttum auf unserem Gebiete — sehr warm zu begrüßen, wenn nicht die praktische Unterweisung des Buches unmögliche Anforderungen stellte und von „allgemeinen“ Voraussetzungen ausginge, die nur in den seltensten Fällen, nämlich bei ganz besonderer künstlerischer Begabung, als vorhanden angenommen werden können. Aber trotzdem — und obgleich auch das Übungsmaterial des Heftes den Fehler all solcher zum Selbstunterricht verlockenden Studien teilt, daß eines sich für alle schicken solle — ist doch ein Positives da: es liegt in den vielen psychologisch feinen und wahren Beobachtungen über das Klanggefühl des Singenden beschlossen, die sich dem Kundigen aus dem Überschwang des Überzeugenwollens scharf und klar herausschälen.

F. Martienßen.

Prof. Dr. ELISE RICHTER: Wie wir sprechen. Zweite, vollst. umgearb. Aufl. Mit 5 Abbildungen. Leipzig und Berlin. B. G. Teubner. Aus Natur und Geisteswelt. 354. Bd. 1925.

Wie schon der ersten Auflage, so ist auch dieser zweiten eine lebendige Darstellung und übersichtliche Behandlung ihres Stoffes nachzurühmen. Die Hervorbringung der Laute wird im ersten Kapitel behandelt; es folgt: Entstehung der Sprache; Entwicklung der Sprache; Überlieferung und Neuschöpfung; äußere Geschichte der Sprache; Wahl der Ausdrucksmittel. Je mehr die Verfasserin auf das eigentliche Leben eingeht, desto mehr entfaltet sich ihre Wissenschaft und ihr warmes Sprachempfinden, so daß wohl jeder Sprachinteressierte mit Anteil und Gewinn in dem Buche lesen wird. Die Gesamtauffassung der Sprache würden wir gern noch eingebettet sehen in tiefere psychologische Zusammenhänge, die sowohl für die Interessen der Kunst, auch für die Verbindung der Sprache mit der Musik, wie für die innerlichsten Seiten der Mitteilung überhaupt noch zu wenig hervortreten.

Prof. Martin Seydel.

MUSIKHEFTE DER QUELLE (Leitung Reg.-Rat Prof. Hans Enders u. Gust. Moissl), Deutscher Verlag für Jugend und Volk, Wien.

Diese neuen Hefte erstreben für Österreich etwa das, was Jöde und Hensel in ihren Schriften verfechten: Das Hineintragen der Musik ins Volk von der Schule aus. Damit wird auch Österreich aktiv auf dem Gebiete der Schulmusik. — Wir Musiker können uns über solche der Musik zustrebenden jungen Kräfte nur freuen, und so wünschen wir dem Wiener Schwester-Unternehmen den Erfolg von ganzem Herzen, den die reichsdeutschen Veröffentlichungen bereits zu verzeichnen haben.

Dr. Fritz Reuter, Leipzig.

OSKAR RAINER: Musikalische Graphik. Deutscher Verlag für Jugend und Volk. Wien.

Ein Buch, das von den Wechselbeziehungen zwischen Ton- und Farbenkunst handelt und ein Aufruf an Künstler, Lehrer, Forscher sein will zu gemeinsamer Arbeit, um die auf diesem Gebiete noch obwaltenden vielen Fragen der Lösung zuzuführen. Nur wenn man es als eine Anregung nimmt, kann man vorliegendem Werke gerecht werden, das zuerst eine kurze Übersicht über die schon seit Newton unternommenen physikalischen, physiologischen und psychologischen Studien betreffs des „Farbenhörens“ gibt, sodann interessante Zeugnisse verschiedener Künstler über ihr Doppelempfinden bringt, um endlich im 4. Kapitel Grundlagen für eine planmäßige kunsterzieherische Auswertung dieser Erkenntnisse und Gefühle zu suchen; Grundlagen, die der Verfasser als akad. Maler und Professor an einer Wiener Mittelschule aus mehrjähriger praktischer Erfahrung an seinen Schülern gewonnen haben will. Es würde zu weit führen, hier alle durchlaufenen Etappen von der einfachen Bestimmung der Tonartfarben bis zur Übertragung ganzer Sinfoniesätze (Beethovens IX, Bruckners III.), ja zur optischen Rücktransponierung in Musik umgeschaffener Graphik zu erwähnen. Bemerken möchte ich nur, daß gerade der letzte, durch Wiedergabe von Bild und Tonbild belegte Fall das Bedenken erweckt, ob man da das Prinzip nicht schon zu sehr überspannte und in die Gefilde der Suggestion und Autosuggestion geraten sei. Daß bei Mozarts „Alla turca“, Wagners „Schmiedeliedern“, beim Wasserfall aus Strauß' „Alpensinfonie“, die sich u. a. auf 8 Farbentafeln (neben vielen Schwarzweiß-Illustrationen) ins Malerische übersetzt finden, außermusikalische Assoziationen eine große Rolle spielen, ist ganz fraglos. Außerdem wäre zu bedenken, ob junge Leute im Alter von 11—18 Jahren schon die Reife besitzen, um Gipfelwerke der Tonkunst ihrem ganzen geistigen Gehalte nach zu erfassen. Meist beschränken sich die Ausdeutungen daher auch auf Fixierung eines von der betreffenden Komposition ausstrahlenden totalen oder partiellen Stimmungsgehaltes, besonders auffälliger dynamischer, instrumentaler Momente oder sich wiederholender Tonfiguren, die zeichnerisch ein regelmäßiges Ornament ergeben. Wie überhaupt alle Übertragungen des gegenständlichen Moments entbehren, sich nur auf das Kinetische beschränken, ein „expressionistisches“ Linien- und Farbenspiel darstellen, das man am richtigsten mit einer freien Phantasie über musikalische Eindrücke bezeichnen könnte, während die Punkt für Punkt genau mit dem Klangbild übereinstimmende „Musikalische Graphik“ immer nur in dessen Notenniederschrift (Partitur usw.) gefunden werden kann. Irgendwelche detaillierte, feststehende Regeln zum Zwecke dieser Umschaltung von Ohr auf Auge

dürften — schon wegen der organischen und seelischen Differenziertheit der Individuen — schwerlich festzulegen sein, ganz abgesehen vom Unkünstlerischen eines solchen Beginnens. Die vorgeschlagene Nutzanwendung des Verfassers auf die Operninszene ist nur mit größter Vorsicht aufzunehmen, denn im Grunde ist das Theater durch die agierenden Personen eine Realität, der (bei aller Befürwortung der Stilbühne) mit bloßen Farbensymbolen statt der vorgeschriebenen Schauplätze nicht gedient sein kann.

Aber, wie gesagt, trotz des vielen stark Problematischen, Schwärmenden, das mir diese Publikation zu enthalten scheint, ist sie schon ihres kunstpsychologisch-interessanten, dabei sozusagen noch jungfräulichen Themas wegen beachtenswert, und man kann nur wünschen, daß sie ihre propagandistische Absicht erreicht. Emil Petschnig.

FRIEDRICH BLUME: Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert. (Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft, hgg. von H. Abert, Bd. I). Fr. Kistner u. C. F. W. Siegel, Leipzig 1925.

Das vorliegende Buch ist in zweierlei Richtung interessant. Einmal setzt es unsere Kenntnis der Anfänge der mehrstimmigen Instrumentalmusik in ein neues Licht. „Die Verwendung der einstimmigen Instrumentalmusik hat sich für den praktischen Tanzgebrauch bis ins 16. Jahrhundert gehalten und ist dann, ohne Vermittlung der Vokal- und Tabulaturmusik ohne weiteres in den Tanz für mehrere Instrumente übergegangen — damit dürfen wir also die instrumentale mehrstimmige Musik als selbständige Gattung gegenüber den bisherigen Ansichten ganz erheblich zurückdatieren“ (S. 110); und „Die Annahme, daß die Entstehung der Orchestersuite an den Anfang des 17. Jahrhunderts zu verlegen sei, ist irrig. Ansätze zur Bildung von Orchestersuiten finden sich schon im frühen 16. Jahrhundert“ (S. 133).

Aber auch methodisch vermag das Buch zu fesseln. Es stellt die stilkritische Behandlung in den Vordergrund gegenüber der historisch-philologischen. Am schönsten zeigen sich deren Vorteile an der Blumeschen Nachprüfung und Berichtigung der Untersuchungen von E. Classen und H. Riemann über die Basses Danses des Manuskriptes 9085 der Bibliothek Brüssel. Gewiß gelangt auch Blume nicht zu einer absolut sicheren Lesung; aber seine Kriterien sind immer auf musikalische Eigentümlichkeiten gegründet und ihrer Grenzen ist er sich wohl bewußt.

Bei der Schwierigkeit der Materie ist besonders die Darstellung anzuerkennen; kurze zusammenfassende Formulierungen stellen die Hauptergebnisse heraus und erleichtern den Überblick. Ein vergleichendes Quellenverzeichnis und ein umfangreicher Notenanhang sind beigefügt. Dr. Paul Mies.

BERNARD VAN DIEREN: Gesänge mit Klavierbegleitung (Published by Mr. Humphrey Milford) Oxford University Press, Amen House, Warwick Square E. C. 4.

Sie gleichen in der Mehrzahl anämischen jungen Mädchen, die zunächst durch ihre „interessante Blässe“ auffallen, dann aber umso stärker den Wunsch nach erdenfroher Gesundheit erregen. Die in kurze Phrasen zerfaserte Melodie läßt nur selten große weitgeschwungene Linien zur Entwicklung kommen. Die differenzierte Harmonik, das Ergebnis einer verästelten Polyphonie, befindet sich in ständiger Unruhe, auch kommt diese Polyphonie zum großen Teil erst durch Unterstützung des Auges deutlich zum Bewußtsein, da es auf dem Klavier nur begrenzt möglich ist, die einzelnen Stimmen so klar zu sondern, wie das Notenbild vorschreibt. Man hat den Eindruck, als seien die Klaviersätze ursprünglich für Besetzung durch mehrere Instrumente gedacht, ausgenommen vielleicht das taktstrichlose, vorwiegend mit Akkordfarben begleitete „Weep you no more“.

Von den zur Beurteilung vorliegenden elf Stücken (Einzelhefte) scheinen mir besonders bezeichnend für van Dierens Eigenart „Oh! quand je dors“ und die „Contemplation“ (beide nach V. Hugo), ferner eine Chanson nach Boileau und ein Stück aus Shakespeares „Maß für Maß“ (Take, o take those lips away). Zu einfacherer, mehr liedartiger Gestaltung kommt er in „Schön Rohtraut“, in dem zarten Wiegenlied „Balow“ und dem elfenhaft graziösen „With margerain gentle“ nach John Skelton.

BERNARD VAN DIEREN: Sonetto VII of Edmund Spenser's Amoretti, composto per tenore e 11 istrumenti. Partitur. (ebenda).

Es handelt sich um ein Bruchstück aus dem „Andante“ der Sinfonietta amorosa. Die an oben genannten Gesängen erkannten Züge treten hier bei der Ausführung durch ein Kammerorchester wesentlich klarer in Erscheinung, die fließende Stimmführung und die gleitende, in Sept- und Nonenakkorden schwelgende Harmonik. Zur Erleichterung des Studiums ist der Partitur ein Klavierauszug untergelegt. Dr. H. Kleemann.

JOHN DOWLAND: „Komm zurück.“ Madrigale zu 4 Stimmen. Bärenreiter-Verlag, Augsburg 1925.

HANS LEO HASSLER: „Kirchengesäng. Psalmen und geistliche Lieder auff die gemeynen Melodeyen mit 4 St. simpliciter gesetzet.“ 1. T. Ebenda.

Es ist ein besonderes Verdienst, diese außerordentlich schönen Madrigale des berühmten Engländers der Allgemeinheit wieder zugänglich gemacht zu haben. In ihrer Melodik ist eine Süßigkeit und Innigkeit verborgen, wohl ein besonderes Charakteristikum Dowlands, daß man in der damaligen Zeit in dieser Art vergebens sucht. Dabei ist der Chorsatz bei aller Kultur derart ein-

fach, daß sich selbst kleinere Chorvereinigungen daran wagen können. Die Einrichtung von Walther Pudelko ist im heutigen Sinne gehalten, berücksichtigt aber nur das Wesentliche, ohne den Stücken Gewalt anzutun.

Im Anschluß daran sei die Neuausgabe der Haßlerschen „Kirchengesäng" angezeigt, die vor allem unseren Kirchenchören gute Dienste leisten dürften. W. W.

„WIR SINGEN". Ein Handbuch zur kirchenmusikalischen Ausgestaltung von Gottesdiensten, Schulandachten usw. Von Fr. Hölzel. Verlag Fr. Bahn, Schwerin.

Der reichhaltige Band umfaßt Frauen- (Kinder-), Männer- und gemischte Chöre a cappella sowie Einzelgesänge mit einfacher Begleitung, vorwiegend geistlichen Inhalts in leichtem Satze. Die Sammlung ist auf jenen weichlichen Ton kirchlicher Frömmigkeit gestimmt, der noch immer als „volkstümlich" gilt und deshalb bei Volksmissionsveranstaltungen u. ä. allgemein bevorzugt wird. Es wird aber immer klarer, daß unser Volk „zu seiner Erneuerung" (die im Vorwort als Ziel hingestellt wird) ganz anderer Kost bedarf, als einer sentimentalen Religiosität, die etwa dem Ton der „Reichslieder" unserer Gesangbuchsanhänge entspricht. Eine Gesinnung zumal, bei der sich (S. 41) „Lodernder Haß beseelt uns" und (S. 42) „Ja der Ort ist ohnegleichen, dort am Kreuze meines Herrn, nichts kann an die Liebe reichen, die es ausstrahlt nah und fern" zwanglos miteinander vertragen, ist — in einem kirchenmusikalischen Handbuch! — abzulehnen. Die äußere Anordnung ist der inneren Logik entsprechend: Weihnachtslied — In stiller Nacht — Vaterlandshymne — Golgatha — Wanderlied in unmittelbarer Aufeinanderfolge. Daß unser Volk sich von einer „Christlichkeit" der hier vertretenen Art mehr und mehr abwendet, halte ich für ein Zeichen innerer Gesundheit. Erwin Zillinger.

„DER CANTUS FIRMUS AUF DER ORGEL" von K. Wolfrum, op. 19, Heft III. Verl. Gadow & Sohn, Hildburghausen.

Die technisch nur mäßige Forderungen stellenden Choralvorspiele sind schlicht und ansprechend geschrieben und dürften ihren praktischen Zweck gut erfüllen. Die prinzipielle Anlehnung an den Cantus Firmus gereicht den im ganzen etwas weich-fließenden Stücken sehr zum Vorteil. Die namentlich rhythmisch wenig ergiebige, „kirchlich-würdige" Schreibweise ist unseren heute ja allgemein üblichen, zahmen Kirchenorgeln angepaßt und ist für diese zweifellos auch geeignet. Erwin Zillinger.

FRANZ SCHMIDT: Variationen und Fuge über ein eigenes Thema, Präludium und Fuge Es-Dur, beides für Orgel. Verlag F. E. L. Leuckart, Leipzig.

Mit diesen beiden Orgelwerken hat die Orgelliteratur zweifelsohne einen Gewinn erfahren, mehr noch mit der späteren Komposition (Präl. u. Fuge in Es), welche gegenüber dem Variationswerk einfallsreicher und überzeugender gestaltet erscheint. Schmidts Orgelwerke tragen durchaus sinfonischen Charakter, wobei aber der Orgelsatz gewahrt ist. Man kann annehmen, daß Schmidt der Orgel zu vermitteln vermag, was Bruckner der Orgelliteratur schuldig blieb, wie Schmidts Orgelmusik überhaupt Brucknersche Prägung hat. Durch die sinfonische Anlage der Komposition ist das Ausmaß allerdings größer geraten, als es Orgelmusik ihrer Eigenart nach zuträglich ist. Besonders das 47 Seiten lange Präludium und Fuge in Es hätte als Orgelwerk in einer knapperen, in der Durchführung konzentrierteren Form gewonnen. (Solch konzentrierter Ausdruck ist Schmidt in seiner Toccata in C [Verlag Kern-Wien] glänzend gelungen.) Schmidts Orgelmusik ist gänzlich frei von Reger-Epigonenmanier, strömt lebendig mit im wesentlichen diatonischen Mitteln und in persönlicher Eigenart aus. Die Musik ist nicht rein polyphon, sondern harmonisch stark bedingt, was aber ihrer überzeugenden Wirkung keinen Abbruch tut. Günther Ramin.

WALDEMAR VON BAUSSNERN: Motette „Ich will den Herren allzeit loben" für gemischten Chor und Orgel. Ries u. Erler, Berlin.

Diese Motette ist als Ganzes recht überladen und hat vor allen Dingen weder im Chor- noch im Orgelsatz wirkliche Polyphonie. Daß die Komposition geschickt und wirkungsvoll aufgebaut ist, ersetzt nicht das Fehlen eigentlicher Werte im thematischen Gehalt und der chorischen Durcharbeitung. G. R.

HANS GÁL: Motette für achtstimmigen gemischten Chor a cappella, op. 19. N. Simrock, Berlin.

Gál ist es gelungen, mit dem wundervollen Text des Matthias Claudius ein a cappella-Werk zu schaffen, welches größte Beachtung verdient. Die polyphone Gliederung des Werkes ist sehr eindrucksvoll und wirkt persönlich packend. Der thematische Gehalt ist schlicht und überzeugend. Das Werk ist technisch schwer, da die Grenzen der a cappella-Gesangsmöglichkeiten nicht immer gewahrt wurden. Trotzdem braucht niemand die Mühe zu scheuen, die notwendig ist, um das Werk aufzuführen, da es sich um echt empfundene und inhaltlich wertvolle Chormusik handelt. G. R.

Anzeige von Musikalien

P. Tschaikowsky: Symphonie pathétique, Klavierauszug von Otto Singer. Leipzig, Rob. Forberg. Kann bestens empfohlen werden. Im Finale sind zwei Fehler stehen geblieben. Im 3. Takt heißt es ais statt a und im 6. Takt auf der zweiten Seite muß das dis im Baß auf das zweite Viertel kommen und nicht mit der nachschlagenden Triole.

Benjamin Godard: Sechzehn Klavierstücke, ausgewählt bezeichnet und herausgeg. von Walter Niemann. F. E. C. Leuckart, Leipzig. — Godards Klaviermusik ist Salonkunst im besten Sinne nur etwa vergleichbar mit Steffen Hellers Klavierpoesien. Eine zarte, spezifisch französische Lyrik gibt den Stücken ihre besondere Note. Mit der gut getroffenen Auswahl der exakten Ausgabe, versehen mit einem historisch orientierenden Vorwort, hat sich Niemann ein wirkliches Verdienst erworben.

Othmar Wetchy: Miniaturen. Fünf kleine, leichte Stücke f. Klavier. Ludwig Doblinger, Wien-Leipzig. — Gute Unterhaltungsmusik.

Franz Müller: Technische Übungen für Klavier (Mittelstufe) mit Erläuterungen für die Ausführung. C. F. Kahnt, Leipzig.

Karl Walz: Das Fünffingersystem. Fortrückende Fingerübungen für das Klavierspiel in einfachen Terzen-, Tripel- und Quadrupel-Gängen. Albert Auers Musikverl. Stuttgart.

— Technik und Vortrag. Eine Samml. v. Übungs- u. Vortragsst. in schulmäßiger Darst. z. Gebr. neben jeder Klavierschule. B. I. Ebenda.

G. Zieritz: Japanische Lieder für eine Singstimme und Klavier. Ries & Erler, Berlin. — Diese Lieder sind etwas veraltet bis auf Nr. 7. „Komm einmal noch", in dem der Abschied einer sterbenden Geliebten von ihrem Liebhaber auf tiefempfundene, schlichte Weise zum Ausdruck kommt.

Bernd Zeh: Gebet vor der Trauung, für eine mittlere Stimme mit Orgel oder Klavierbegl. Ebenda.

Karl Wüst: Zur Trauung, Duett für Sopran und Tenor mit Orgelbegl. F. W. Gadow & Sohn G. m. b. H., Hildburghausen.

Richard Gress: Drei Lieder op. 21. Ludwig Doblinger, Wien.

— Diese Lieder und die folgenden:

Ernst Bachrich: Drei Gesänge op. 3. Ebenda. — zeichnen sich bei verkrampfter Melodik durch wenig wirkliche Einfälle aus.

Emil Mattiesen: op. 13. Zwiegesänge für eine weibl. und eine männl. Mittelstimme. C. F. Peters, Leipzig,

Kurt Stiebitz: Vier Männerchöre, op. 30. Ries & Erler, Berlin. — Die heute übliche auf Hegar fußende „Männerchorweis"".

Heinz Tiessen: Schubertlieder (Gruppe aus dem Tartarus, Im Freien, Ständchen, Fischerweise) für Männerchor bearbeitet. Ebenda.

Weitere Männerchöre von Gerh. F. Wehle (op. 7), Herm. Ziegler (op. 46, 49, 50, 60a) Leo Kieslich (op. 136. Bearb. zweier Lieder von Fr. Kücken) erschienen bei Ernst Bisping, Münster i. W.

Hans Wiltberger: Vier Frauenchöre (3st.) mit Klavierbegl. op. 11. Ebenda. — Hübsche Gebrauchsmusik. Desgleichen:

Elisabeth Wintzer: Lieder für Leier und Laute und 3st. Frauenchor nach Dichtungen von E. Hegemann. H. I. Schweers & Haake, Bremen.

Paul Scholz: op. 21. Kantate „Befiehl du deine Wege" für Sopran- und Baßsolo, gem. Chor und Orgel (Text von Rud. Gerhardt). Ebenda. — Empfehlenswertes Gebrauchswerk für kleinere Kirchenchöre u. dgl.

Das Jahr in Liedern. Eine Sammlung alter und neuer Weisen f. Kirchen-, Jugend- und Schulchöre. Zwei und dreist. gesetzt von Ernst Scharfe und Adolf Strube. Carl Merseburger, Leipzig. — Auf jeden Monat finden sich hier etwa ein Dutzend zu ihm passende weltliche und geistliche Lieder und Kanons in bester Auswahl vereinigt. Bevorzugt ist das 15.—17. Jahrhundert.

Deutsche Zwiegesänge aus den „Bicina gallica, latina, germanica ... Wittenberg 1545 bei Georg Rhaw" ausgewählt und übertragen von Konrad Ameln. H. 7 des Musikalischen Hausgärtleins, Bärenreiter-Verlag, Augsburg.

Max Reger: Sonate C-Moll op. 139 für Violine und Klavier. Neue Ausgabe von Ossip Schnirlin. N. Simrock, Berlin.

J. S. Bach-Reger: Sonate A-Dur für Viol. und Klav. Neue Ausg. von O. Schnirlin. Ebenda.

Klassische Hefte für Viol. und Klav. herausgeg. von O. Schnirlin. H. VIII: Dvořák-Heft. Ebenda. — Enthält 6 ausgew. Stücke z. T. in freier Bearb. und kann allen Dvořák-Freunden empfohlen werden.

Willy Herrmann: op. 133. „Als der Großvater die Großmutter nahm", drei leichte Tänze für Viol. u. Klav. Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig. — Für Anfänger geeignet. Ebenso des gleichen Autors. op. 134 Liliput. Leichtes und instruktives Trio für Viol., Cello und Klav. Ebenda.

S. Karg-Elert: Sonate für Klarinette solo, op. 110. Ebenda. — Der vielgewandte Tonsetzer führt hier die Klarinette blasenden Liebhaber seiner Muse aufs hohe Seil und gibt ihnen Gelegenheit zu den tollsten Salto mortales.

Walter Heinze: 30 Vortragsstücke für Oboe oder Englisch Horn. Ebenda. Gefällige Stückchen zum „Studium und Unterhaltung in fortschreitendem Schwierigkeitsgrade bis zur vollkommenen Künstlerschaft als Anschluß an jede Oboeschule". — In älterem Stil gehalten.

C. Ph. E. Bach: Sonate A-Moll für Flöte allein. Bearb. und bezeichnet von Ary van Leeuwen. Ebenda.

Emil Kronke: op. 188. Drei Konzertstudien für Flöte allein, und op. 184: Paraphrasen über ein eigenes Thema für vier Föten. Ebenda. — Kronkes flüssiger Stil dürfte auch unter den Flötisten seine Liebhaber finden.

Klaus Pringsheim: op. 29. Kleine Suite im alten Stil für Violine, Viola und Violoncello. Ries & Erler, Berlin. — Tüchtig, aber etwas trocken.

Von C. M. von Weber sind anläßl. seines kommenden 100. Todestages im Verlag von Chr. Fr. Viehweg G. m. b. H eine Reihe Chöre- und Instrumentalstücke für kleine Besetzung (Schülerorchester, Quartett u. dgl.) eingerichtet erschienen.

Kreuz und Quer

Des 10. Todestages von Max Reger am 11. Mai

sei still gedacht.

Eine Gesamtausgabe der Werke von Johannes Brahms

erscheint als „Ausgabe der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien" im Verlage von Breitkopf & Härtel und ist die Subskription eröffnet. Brahms, im Zeitalter der Gesamt-Ausgaben aufgewachsen und selbst an solchen tätig, wußte als erster großer Meister, was es mit diesen auf sich habe und hat durch Eintragung der von ihm bemerkten Stichfehler in sein der obigen Gesellschaft überlassenes Handexemplar selber die umfassendste Vorarbeit geleistet. Dieses Exemplar liegt der 26 Bände umfassenden Gesamtausgabe zugrunde, als Revisoren zeichnen weiterhin Mandyczewski, Zilcher und Gàl. Bis Herbst 1927 soll die Ausgabe, die auch unveröffentlichte Kompositionen enthalten wird, vollständig vorliegen. Als erste Bände erscheinen das deutsche Requiem und die ersten Sinfonien.

Busonis „Turandot" und „Arlecchino" in Leipzig

Seit Jahren zum ersten Male ist an der Leipziger Oper wieder einmal etwas über die Bühne gegangen, worüber sich auch an dieser Stelle zu reden lohnt, Busonis „Stegreifkomödien" (commedie dell' arte) „Turandot" und „Arlecchino", ein Zwei- und ein Einakter, die 1918 in Zürich, noch während des Krieges, ihre erste Aufführung erlebt haben. Unterdessen ist viel Wasser den Rhein hinuntergeflossen, die „Neue Musik", deren interessantester Vorkämpfer Busoni eigentlich war, hat sich unterdessen zu manifestieren gesucht, u. a. mit dem Erfolg, daß Busoni von ihr abrückte und vor ihr warnte. Heute empfindet man die spätere Kunst dieses Mannes auch durchaus als Zwischenglied, und zwar soweit als ein organisches, als es Busoni auf keinen Bruch mit der früheren Musik, wohl aber auf eine andere Einstellung zu ihr ankam.

Seine Tragik besteht aber darin, daß ihm jene elementaren Kräfte, deren er für sein Vorgehen bedurfte, schließlich doch fehlten, so daß er weit abstrakter werden mußte, als eine gesunde Praxis hinnimmt. So kam es, daß Busoni aus dem eigentlichen Zentrum der Musik, das immer rein seelischer Natur bleiben wird, heraustrat und nunmehr auch wirklich zu gewissen Resultaten gelangte, wobei er aber den Zwiespalt, in den er durch diese Entfernung vom Zentrum geriet, immer klarer empfinden mußte. An nichts in seinem Lebenswerk läßt sich dies deutlicher aufzeigen, als gerade an seinen musikalischen Komödien. Kein Opernkomponist von Beruf aus, d. h. aus innerster Notwendigkeit, sah Busoni in der Oper eines der geeignetsten Mittel, um vor allem von der übertriebenen Pathetik und dem aufgedunsenen Stil der nachwagnerschen Musik loszukommen, und zwar eben in der Art, wie sich die Oper ihm zu geben hatte. Gleich der Stoff hatte das Gegenteil von pathetisch zu sein, was ganz in Ordnung gewesen wäre, wenn Busoni unter pathetisch nicht zugleich seelisch verstanden hätte. Denn wie sieht er von Anfang an vor allem den so bezeichnenden Turandot-Vorwurf? In Gozzis Beleuchtung einer frivolen Zeit, die auf dem Theater mit dem Tod als wie mit einer Lappalie umging und ein tiefes Problem, wie es der Turandot-Vorwurf bietet, mit oberflächlichem Leichtsinn behandeln ließ. Auch Schiller, halb Bearbeiter, halb Schöpfer, ist auf halbem Wege stehen geblieben, mußte dies auch, wenn er mit Gozzis Bearbeitung nicht vollständig brechen wollte. Diese ist ja nichts weiter als ein künstliches, die Theaternerven einer abgelebten Stadt wie des damaligen Venedig aufpeitschendes Experiment: den Venetianern sollte ein ihnen flüchtig serviertes orientalisches Märchen — dessen Kern aber so tief ist, daß wir ihm u. a. auch in Kleists „Penthiselea" begegnen — in der Beleuchtung ihrer angestammten Stegreifkomödien geboten werden, eine Stilvermengung, charakteristisch für müde Zeiten und nachweislich ohne Dauerkraft. Hoffmannsthal-Straußens „Ariadne" gehört in die ganz gleiche Kategorie, nur ist es sehr bezeichnend, daß sich Strauß gerade umgekehrt wie Busoni verhielt und das Schwergewicht auf das seelische Problem legte.

Und da sind wir auch wieder bei Busoni angelangt. Für ihn sind die komödienhaften Elemente richtunggebend gewesen, und zwar derart stark, daß sie auch auf die Musik des eigentlichen Vorwurfs bestimmenden Einfluß gewinnen. Denn — scheinbar — eigentümlich genug, man trifft keine zweierlei Art Musik wie auch in „Ariadne", eine seelisch ernsthafte und eine komödienhaft leichte, sondern die ganze Musik ist einheitlich gehalten, eine leicht dahinfließende, exotisch eingestellte, bewegliche Musik bewußter Formung, aber ohne jegliche seelische Tiefe. Alles soll nur Spiel sein, z. B. der Jammer der Königinmutter von Samarkand über den Tod ihres Sohnes soll weit eher belustigen als etwa ergreifen. Kein Zweifel, mit dieser Auffassung, der spielerischen Behandlung von allgemein Menschlichem, ließ sich von Wagner ohne weiteres hinwegkommen, aber nur mit Verlust des wertvollsten Teiles jeder Kunst und vor allem der Musik: des Seelischen. Man sieht hier in aller Klarheit, welchem Trugschluß sich Busoni hingab. Seine Aufgabe hätte darin bestanden, das Seelische im Turandot-Vorwurf ganz unromantisch, jenseits von Wagner zu behandeln, wobei der Exotismus vielleicht ganz gute Dienste hätte leisten können; es aber gewissermaßen als nicht existierend anzusehen und durch künstlerisch noch so ernstgemeinten Schnickschnack zu ersetzen, führte unweigerlich zur Entseelung der Kunst. Man ja kann das Vorgehen Busonis als eine Roßkur ansehen, um der Vorkriegsmusik Heilung zu bringen, mit einem entseelten Körper ist aber beim besten Willen nicht viel anzufangen. Daß Busoni aber diesen entseelenden Weg gehen mußte, er, dieser ernste, bis zum Grübeln neigende Künstler, das war ja gerade auch seine Tragik. Interessant nun. wie er im „Arlecchino" konsequent weiter ging. Daß sein Vorgehen dem Turandot-Vorwurf Gewalt antat, fühlte er wohl selbst, und so wählte er nun einen Stoff, bei dem das Seelische überhaupt keine Rolle mehr spielte, alle Personen nichts als Drahtpuppen sind, mit Ausnahme der Titelperson, und diese gab er als — Sprechrolle und schaltete die Musik so gut wie ganz aus. Da steht man denn, genau genommen, vor einem Ende der Musik, vor einer letzten Konsequenz wie bei dem um 1900 auftauchenden „gesprochenen Lied", d. h. der Aufhebung des Liedes. Unbedingt ist aber der Eindruck des „Arlecchino" befriedigender als der von „Turandot", wie ja schließlich beide Werke, schaltet man sich seelisch aus oder gar nicht ein, in ihrer geistreichen Faktur bis zu einem gewissen Grade wirkliches Vergnügen bereiten können und als hochinteressante Versuche eines von Tragik umwitterten Künstlers, sich einen Weg in neues Land zu bahnen wollen, allgemeiner geboten werden müßten, als es bis dahin noch der Fall war. Aber wir möchten die hiesige Aufführung der „Turandot" nicht als Muster ansehen. Denn was wir hier sahen, war Operette, zu einem guten Teil Ausstattungsoperette, die fast maßlose Übertreibung des „Komischen" paßt zu der so fein gegliederten Musik keineswegs. von einer Inszenierung aus dem Wesen der Musik sei gar nicht geredet. Weit besser gelang der unproblematische „Arlecchino", dessen Titelrolle der Inszenator Dr. Brügmann sehr lebendig und anmutend, aber lange nicht überlegen genug gab. Musikalisch stand man (unter Brecher und O. Braun) einigermaßen auf der Höhe. Ob aber an Deutschlands Bühnen eine illusionszerstörendere Turandot gefunden werden kann? Durch eine derartige Darstellung hebt sich Bühnenkunst auf.

Ein eigenartiger Fund

Vor einiger Zeit lief eine mysteriöse Postsendung bei mir ein. Inhalt: ein paar kleine Holzbrettchen mit aufgeklebten Noten, Absender: ein früherer Dresdner Kreuzschul-Alumnus. Dieser hatte die beiden Notenbrettchen, wie schon früher einmal Noten des 18. Jahrhunderts, hinter den Deckeln von alten Schweinslederbänden der Bibliothek seiner heimatlichen sächsichen Pfarre aufgefunden. Der betreffende Band (ohne Titelblatt) enthielt ein Geschichtswerk des Staatsrechtslehrers Pufendorf, entstanden zwischen 1679 und 1692. Die nähere Betrachtung des Fundes ergab, daß es sich hierbei um mehrere in Orgeltabulatur notierte Stücke von Andreas Hammerschmidt, und zwar um die Tonsätze Nr. 35 und 36 seines 5stimmigen „Instrumentalen ersten Fleiß", Serie II (Freiberg 1639) handelte. Dieses wohl früheste Werk Hammerschmidts ist nur noch in einem vollständigen Exemplar erhalten, das die Berliner Staatsbibliothek besitzt und das sie mir in freundlicher Weise zwecks Bearbeitung s. Zt. zur Ver-

fügung gestellt hat. Da dieser „Instrumentale erste Fleiß" eine bemerkenswerte Stelle in der Geschichte unserer Instrumentalmusik beanspruchen darf (und nicht nur in dieser), war er in einer der Aufführungen mit vertreten, die der Dresdener Kreuzchor aus Anlaß des 250. Todestages Hammerschmidts kürzlich veranstaltete und in denen Motetten- und Kantaten-Kompositionen sowie Solostücke des Zittauer Meisters gesungen wurden. Letztere erwiesen sich als noch durchaus lebensfähig, und man kann das Verlangen nach praktischen Ausgaben der Werke Hammerschmidts nur verstehen. Die 5stimmige Paduana war ein prächtiges Stück, bei feierlichen Gelegenheiten auch in der Kirche verwendbar. Daß Hammerschmidt übrigens dynamische Gegensätze liebte, geht aus den mancherlei Bemerkungen hervor, die sich in seinem „Instrumentalen ersten Fleiß" finden. Bezeichnungen wie „stark", „stille", „langsam", „geschwinde", „frisch", „allemal geschwinder" finden sich hier in den Stimmbüchern und liefern den Beweis, daß man sich schon vor 287 Jahren gewissen Ausdrucksneigungen in der Musik unter keinen Umständen verschloß. Otto Richter, Dresden.

Bruno Schrader †

Unser früherer Berliner Mitarbeiter Bruno Schrader starb im Alter von fast 65 Jahren am 12. April in Weimar, wohin er in der letzten Zeit übergesiedelt war. Schrader war unser ältester Mitarbeiter, schon als junger Mann schrieb er für die „Neue Zeitschrift für Musik" Aufsätze, und als er, nach mannigfachem Wechsel seiner Wirkungsstätte, 1908 wieder nach Berlin zurückkehrte, verfaßte er bis zum Jahr 1923 jene ebenso tapferen wie originellen Musikberichte über das Musikleben der Reichshauptstadt, die jedem in Erinnerung geblieben sind, der nur den einen oder anderen gelesen hat. Für Schrader gab es nur eines, dem er sich beugte, das war seine eigene Überzeugung, und diese war oft genug derart beschaffen, daß er sich einflußreiche Feinde machen mußte, auch der Grund, warum er seinem reichen Wissen und Können wie auch seiner ausgesprochenen Lehrbefähigung entsprechende Stellungen nur vorübergehend bekleidete. Keineswegs war er darüber erbittert, wovor ihn sein Humor und nicht zum wenigsten ein glückliches Familienleben, dann auch die sonstige Anerkennung seiner Leistungen und die Dankbarkeit seiner Privatschüler bewahrte. Eine ganze Anzahl größerer Arbeiten, vor allem seine trefflichen Musikerbiographien von Händel, Mendelssohn und Berlioz (Reclam-Bibliothek) und die über seinen großen Lehrer Liszt (in Reimanns „Berühmte Musiker"), dem er wie wenige seine Treue bewahrte, werden seinen Namen noch lange vor dem Vergessen bewahren. Schrader war aber, was die Musiker weniger wissen, auch auf dem Gebiet der bildenden Kunst überaus beschlagen und hat sich auch hier einen Namen gemacht. Unsere Fahne neigen wir aber vor allem vor dem tapferen, unentwegten Kämpfer.

Inwieweit lassen sich durch Rundfunk verbreitete Musikaufführungen kritisch beurteilen?

Die nachfolgenden Zeilen verdanken ihre Entstehung zwar einem äußeren Umstand, nämlich einer Anrempelung von seiten unseres guten Freundes, des Musikkritikers Dr. Aber in Leipzig, aber es empfiehlt sich auch aus sonstigen Gründen, diese aktuell gewordene Frage etwas zu behandeln, zumal sich mit dem, was wir bisher darüber lasen, noch wenig anfangen läßt. Besagter Herr nun, der sich durch unsere Artikel über die Leipziger Musik- und sonderlich Opernverhältnisse (Dezember- und Januarheft) mindestens ebenso — und zwar mit innerem Recht — getroffen fühlen durfte wie der Hauptveranstalter der Leipziger Musik-Kalamitäten, Generalmusikdirektor G. Brecher, spuckt seit mehr als drei Monaten in Musikzeitungen und zahlreichen Tageszeitungen — denn das Geschäft blüht — Blut und Galle, Tod und Teufel gegen uns, und zwar u. a. auch in Beziehung auf die im Januarheft gemachte Bemerkung, daß wir nun Brecher auch in der „Zauberflöte", und zwar in der Übertragung durch den Leipziger Sender gehört hätten. Aufrecht wie nun einmal Hr. Aber gewachsen ist, stellt er — im Aprilheft der „Musik" — die Sache so dar, als sei über Brecher als Dirigenten nur auf Grund der Rundfunkübertragung einer Oper geurteilt worden — über welche Lüge weiter kein Wort verloren sei — und schließt daran die Bemerkung, daß „einer solchen Kampfesweise gegenüber Brecher

machtlos sei und er in dieser Beziehung das einzig Richtige getan habe: zu schweigen usw." Nebenbei eine auch von Unsinn strotzende Entschuldigung für Brechers Stillschweigen, denn unser erster Artikel mit der höflichen Aufforderung an Brecher, sich zu den Leipziger Musikverhältnissen zu erklären, enthielt die „Rundfunkbemerkung" überhaupt nicht. Indessen, dies nebenbei.

Was läßt sich nun bei Rundfunk-Musikaufführungen mit absoluter Sicherheit beurteilen? Man kann sagen, das meiste Reinmusikalische, vor allem einmal die in gewisser Beziehung wichtigste Frage hinsichtlich des Vortrages, das Tempo. Hier gibt's nicht den geringsten Abzug, sonderlich dann nicht, wenn es sich um Übertragungen aus dem Konzertsaal oder dem Theater handelt, der Dirigent also keine Rücksicht auf Rundfunk-Verhältnisse nimmt; hier kann es etwa vorkommen, daß ein sehr rasches Zeitmaß, um dem Spiel die nötige Klarheit zu erhalten, etwas langsamer genommen wird. Doch ist dies bereits heute kaum mehr nötig. Über jede Frage des Tempos läßt sich also mit vollständiger Sicherheit urteilen, weiter über solche technischer Sauberkeit — einen Rundfunk-Solisten hört man weit schärfer als von einem Platz mittlerer Güte im Konzertsaal, gelegentlich so, als stünde man neben ihm —, der Artikulation, des musikalischen Vortrags überhaupt. Wenn hinsichtlich der Klangbeschaffenheit auch bedeutende Fortschritte erzielt worden sind, wird hierüber, sonderlich wenn Singstimmen in Frage kommen, niemand ein Urteil mit Sicherheit fällen, niemand z. B. auch einem Dirigenten einen Vorwurf deshalb machen wollen, daß die und jene Stimme zu wenig hörbar gewesen sei u. dgl. mehr; denn alles kann an der Übertragung liegen und liegt auch vielfach an ihr, wie es aber auch vorkommen kann, daß in Orchesterwerken solche Mittelstimmen hörbar werden, die — leider und unrichtigerweise — in normalen Aufführungen unhörbar sind, weil sie von anderen Instrumenten zugedeckt werden. Vorausgesetzt wird bei dem Gesagten ein möglichst tadelloser Empfang der künstlerischen Darbietungen. Aber selbst bei einem sehr fragwürdigen würde man auf alle Fälle über das gewählte Tempo eines Musikstücks völlige Klarheit haben.

Das Tempo ist nun das bitterböseste, vielfach nicht mehr diskutierbare Kapitel in Brechers Direktion. Gleich sein hiesiges Debüt als Carmendirigent vor zweieinhalb Jahren — es gab damals, wahrheitssuchendster aller deutschen Musikkritiker, in Leipzig noch keinen Rundfunk, geschweige Opernübertragungen — ließ die schwersten, in dieser Zeitschrift auch sofort geäußerten Bedenken über Brechers „Musikalität" erheben, denen die Folgezeit nur allzu sehr recht gab. In besagter Zauberflöten-Aufführung gab es zahlreiche Tempi, die da zeigten, daß wir wohl eine unfähige Kritik, leider nicht aber, wie bei den Griechen, eine eigentliche Kunstobrigkeit besitzen, die derartigen Verballhornungen wertvollster Werke mit einem Schlage ein Ende bereitete. Neu war mir aber hier an Brecher, daß er in gewisse langsame Sätze mit einer Art Brunst hineinkniete — auch derartiges läßt sich mit unbedingter Sicherheit beurteilen! —, daß aus Mozart ein völlig anderer wurde, einer aus dem 20. Jahrhundert, mit Hoffmannsthal-Straußens Chrysothemis im Leibe. Einmal, um wieder aufs Tempo zurückzukommen, habe ich aus Berlin Herrn Meyrowitz „Figaros Hochzeit" rundfunken hören. Sakra, ist auch dieser Herr ein Tempokünstler, wie denn heute auf diesem Gebiet eine Anarchie herrscht, daß man nicht zu fragen braucht, warum wir in der kunstwidrigsten aller Zeiten leben. Auch kaum ein einziges Tempo war da richtig, mit geradezu raffinierter Berechnung wurde aber das eine übermäßig langsam, das andere übermäßig schnell genommen, so daß also Ausgleich herrschte! Sehen Sie, mein lieber Herr Aber, auch dieser Dirigent, und möchte er im übrigen noch so viele Tugenden besitzen, ist bei mir unten durch, und dieses Mal wirklich auf Grund einer einzigen Rundfunk-Übertragung!

700-Jahrfeier des Dresdner Kreuzchors und der Kreuzschule

Vom 8. bis 11. Oktober d. Js. wird in Dresden das 700jährige Jubiläum des Kreuzchors und der Kreuzschule feierlich begangen werden.

Wie zu erwarten war, hat aus Anlaß dieses seltenen Festes die Forschung über die Gründung von Kreuzchor und Kreuzschule erneut eingesetzt und zu weiteren Ergebnissen geführt. Geschichtlich ist überliefert, daß im Jahre 1234 Constantia, die junge Gemahlin des Mark-

grafen Heinrich (später des Erlauchten) von Meißen, der Nikolaikirche (späteren Kreuzkirche) zu Dresden einen Span vom heiligen Kreuze zubrachte, der die Kirche zum Ziele der Wallfahrt machen sollte und auch machte. Zur Bewahrung der Reliquie wurde der Kirche eine Kapelle, die sogenannte Kreuzkapelle, angebaut, die der ganzen Kirche später unter Verdrängung des ursprünglichen Namens (Nikolaikirche nach dem heiligen Nikolaus, dem Patron der Schiffer) den Namen Kreuzkirche gab. Bedenkt man, daß Dresden 1216 zuerst als Stadt genannt wird, daß ferner die Liebfrauenkirche (jetzige Frauenkirche) schon bestand, so muß die Niederlegung des heiligen Kreuzspanes gerade in der jüngeren Nikolaikirche als Beweis dafür angesehen werden, daß diese schon 1234 — also vor 692 Jahren — eine immerhin angesehene Kirche war, die zur Wallfahrtskirche zu erheben sich verlohnte. Dann aber muß schon 1234 an der Nikolaikirche ein Knabenchor bestanden haben, der die nach Festtagen und Kirchenzeiten verschiedenen, zum Teil schwierigen Ritualgesänge übte und im Kirchendienst vortrug. Zweifellos ist deshalb der Dresdner Kreuzchor in seinen ersten Anfängen über 700 Jahre alt, selbst wenn man erst von dem festliegenden Jahre 1216 aus rechnet. Mit derselben Schlußfolgerung gelangt man weiter dazu, für diesen Anfang des Kreuzchors schon vor 1234 eine Art Unterricht zumal in der lateinischen Sprache und in der Musik anzunehmen, dessen die Chorknaben selbstverständlich bedurften. Dieser erste Unterricht aber ist der Anfang der Dresdner Kreuzschule, deren Gründung demnach ebenfalls auf etwa 700 Jahre zurückgeht. So feiern Kreuzchor und Kreuzschule im Jahre 1926 ihr 700jähriges Gründungsjahr, und zum Anlaß dieser Feier dient die Tatsache, daß vor 60 Jahren — im Mai 1866 — das berühmte Gotische Gebäude der Schule am Georgplatz eingeweiht wurde. Zu den Zöglingen der Dresdner Anstalt gehörten bekanntlich Theodor Körner, Richard Wagner, Heinrich von Treitschke und viele andere bekannte Männer. Aus dem Kreuzchore gingen u. a. hervor Johann Kuhnau (der Vorgänger Bachs im Leipziger Thomaskantorate), C. H. Graun (Gründer der Berliner Oper und Kapellmeister Friedrichs des Großen), Joh. Adam Hiller (Thomaskantor, Gründer der Leipziger Gewandhauskonzerte), Joh. Gottl. Naumann (kursächs. Hofkapellmeister in Dresden), C. A. Pohlenz (Vorgänger Mendelssohns als Dirigent der Gewandhauskonzerte), Julius Otto (der nachmalige Kreuzkantor), Hermann Kretzschmar und viele andere.

An die in allen Teilen des Reichs und auch im Auslande zerstreuten alten Kruzianer ergeht der Ruf, zu dieser bedeutsamen Feier an die Stätten der Jugendzeit zurückzukehren. Alte Kruzianer, die noch keine besondere Einladung erhalten haben, möchten ihre Anschrift an Studienrat Dr. Dittrich-Dresden (Kreuzschule, Alumneum) oder an Rechtsanwalt und Notar Thüme-Dresden, Marschallstr. 2, senden.

Warum die jetzige Leipziger Oper keine Uraufführungen bringt!

Generalmusikdirektor Brecher, Leipzigs Opernleiter, hat schon einige Male öffentliche Erklärungen abgegeben, warum das ihm unterstellte Institut hinsichtlich Uraufführungen und, wie wir gleich hinzufügen wollen, auch bedeutungsvoller Erstaufführungen so gut wie steril sei. Das eine Mal stützte er sich auf einen von Richard Strauß gegebenen Grund, daß große Bühnen — Strauß meinte die Wiener Oper! — zu gut dafür seien, sich auf das Risiko von Uraufführungen einzulassen, weshalb die Arbeit des Ausprobierens kleinere und mittlere Bühnen besorgen sollten. Ein andermal wurde auseinandergesetzt, daß die gegenwärtige Opernproduktion denn doch zu minderwertig sei, als daß die Kräfte des ihm unterstellten Instituts an derartigen Aufgaben vergeudet werden dürften, weshalb möglichst hochstehenden Neueinstudierungen bedeutsamer früherer Werke der Vorzug zu geben sei. Mit diesen windigen Gründen konnte sich nun wohl eine Brecher befreundete und ihm gewissermaßen unterstehende Presse abfinden — die L. N. N. wagten seit Brechers Erklärungen auch mit keinem Worte mehr aufzumucksen, obgleich gerade sie zunächst den reichen Dresdner mit dem inhaltlosen Leipziger Opernspielplanentwurf fast entrüstet verglichen hatten —, nicht aber der denkende Leipziger Opernbesucher, der an frühere Zeiten zurückdachte, nunmehr aber seit Brechers Regime die hiesige Bühne zu Bedeutungslosigkeit verdammt sieht. Also, der Wurm nagte weiter, und so ist es ganz

wohl zu begreifen, wenn Brecher nach neuen Gründen suchte. Und er ist wirklich so glücklich, einen neuen gefunden zu haben. Man höre (L. N. N. 15. April): Der bühnentechnische Apparat des Leipziger Theaters sei veraltet und ungenügend und solange er mit „der bisherigen Stiefmütterlichkeit wird behandelt werden müssen, solange werden Autoren und Verleger von Rang schwer dafür zu haben sein, bedeutungsvolle Uraufführungen (nach denen man hier gleichwohl, und natürlich subjektiv mit vollem Recht, immer wieder ruft und verlangt) Leipzig zu übertragen". Da haben wirs. Immer ist etwas anderes schuld, nur nicht die leitende Instanz. Zuerst ist Leipzigs Bühne zu bedeutungsvoll, um sich an Uraufführungen zu verplempern, das andere Mal können die Komponisten nichts, jetzt ist wieder die hiesige Bühne so armselig, daß ihr nichts von Bedeutung anvertraut wird, die reine Komödie. Mit dem veralteten Bühnenapparat hats übrigens seine volle Richtigkeit; was haben aber trotzdem vor etwa 15 Jahren Männer wie Wymetal und Löwenfeld mit ihm zustande gebracht, der letztere z. B. eine Inszenierung der „Zauberflöte", die gerade auch bühnentechnisch zum Hervorragendsten gehörte, was im damaligen Deutschland zu sehen war, wie ja dieses Werk die allerhöchsten Anforderungen stellt oder doch stellen kann. Unterdessen ist man auf diesem Gebiet in Deutschland allenthalben bescheidener geworden, zudem haben die „Stilisierungen" zumindestens das Gute gehabt, eine Vereinfachung des Bühnenapparates zu erzielen. Bleiben die „Autoren und Verleger von Rang". Brecher wird da vor allem an Strauß denken, eigentlich der einzige heutige Opernkomponist, der ohne weiteres sich seine Bühne aussuchen kann. Nun, auf den auf der Höhe seiner Macht stehenden Strauß hat Leipzig nie reflektiert, sondern fand es ganz selbstverständlich, daß mit fast in jeder Beziehung besseren Mitteln ausgestattete Bühnen wie die Dresdner den Vorrang hatten. Handelt es sich überhaupt in der ganzen Leipziger Opernfrage darum, Uraufführungen der bekanntesten Opernkomponisten zu bringen? Keineswegs! Sondern erstens darum, daß man die Augen offen hält und die Initiative ergreift — was bei Operngrößen ohnedies nicht der Fall ist —, frisch auch einmal etwas wagt, zweitens aber darum, daß Leipzig über das wichtigste Geschehen auf dem Gebiet der Oper auf dem Laufenden erhalten wird, also um belangvolle Erstaufführungen. Und gerade hier, auf diesem viel wichtigeren Gebiet — denn Uraufführungen um allen Preis zu bringen, ist ja lächerlich — versagt Brechers Leitung so gut wie vollständig, und ebenso nach Seiten bedeutsamer früherer Opern. So gut wie nichts ist in den ganzen letzten Jahren geschehen, wie bereits einmal ausgeführt, sozusagen jede kleinere und mittlere Stadt mit einer einigermaßen leistungsfähigen Opernbühne wird besser auf dem Laufenden erhalten als das jetzige Leipzig. Wir haben, um nur wenigstens einige Werke zu nennen, weder einen „Palestrina" noch einen „Boris Godunow" gehabt, Brecher greift auch nicht nach einem von Pfitzner bearbeiteten „Vampir" von Heiling oder sonst nach derartigem, aber eine denkbar unnötige, hohle Oper wie „Samson und Dalila" wird mit aller Sorgfalt einstudiert, um — Brechers Steckenpferd — an der in diesem Fall durchaus brauchbaren Übersetzung herumzubasteln; stammt sie doch von Pfohl und wurde gewissermaßen unter Liszts Aufsicht hergestellt. Indessen, genug für dieses Mal über diese allerdings brennende Frage, zu der wir noch konstatieren wollen, daß auch den neuesten Grund für die Impotenz der hiesigen Opernbühne die Leipziger Presse gehorsamst hinunterschluckte. Wohl bekomms!

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Erich Rhode: Variationen und Fuge über ein eigenes Thema für Klavier (Nürnberg, Philippine Schick).

Ernst Reinstein: Drei Vorspiele und ein Nachspiel für Streichorch., Klavier und Soloklarinette zu Fr. Lienhards „Till Eulenspiegels Ausfahrt" (Zittau).

Eberhard Wenzel: Sonate D-Moll für 2 Klaviere (Berlin, Julius Dahlke und der Komponist).

Max Gneiß: Bläserquintett (Bläservereinigung der Städt. Oper Berlin).

Hans Bullerian: Kammersinfonie. (Ebenda.)

Günther Raphael: Streichquartette E-Moll op. 5 und C-Dur op. 9 (Berlin, Busch-Quartett).

Josef Marx: „Idylle" für Orchester (Wien, Verein Wiener Tonkünstler-Orchester).

Luigi Cherubini: ‚In Paradisum', Chorwerk (Am Karfreitag durch den Chorverein Freiburg i. B., Leiter Maximilian Albrecht).

Julius Gatter: „Lebenswanderer, du". Kantate nach Gedichten von Gerrit Engelke für Sopran, Tenor, gem. Chor und Orchester, op. 50 (Plauen; Volkschor, städt. Kapelle, Frau M. Buczek, Hugo Zeh, Leitung: Albert Hertel). Die Kantate schildert in einem Prolog, drei Teilen u. einem Epilog einen Lebenswanderer mit einer Sehnsucht, dem großen Ziel, seiner werdenden Erkenntnis u. Todesnähe. Neue musikalisch in sich geschlossene Nummern erläutern sie im einzelnen. Der Komponist versteht es durch Beherrschung aller Mittel, durch Chor, Soli u. Orchester in mannigfacher Gruppierung, kraftvolle Steigerungen, charakteristische Themen u. ihre geistvolle Verknüpfung, den Hörer seelisch zu packen u. reichlich $1^1/_2$ Std. interessiert zu fesseln. Die Solisten brachten gutes Stimmaterial, Sicherheit u. Ausdauer mit, gaben besonders in Duetten höchst Beachtliches. Auch Chor u. Orchester hielten sich gut. Die Aufführung war ein voller Erfolg. Karl Kluge.

Walter Harburger: „Stabat mater" für 8st. Chor (München).

Alfredo Casella: Partita für Klavier und Orchester (New York, unter W. Mengelberg).

Carl Futterer: Serenade in H-Moll für kleines Orchester (Oldenburger Landesorchester unter Werner Ladwig). — Das durch Phantasie und technisches Können fesselnde Werk in vier Sätzen, überrascht durch ein seltenes kammermusikalisches Feingefühl der Orchesterbehandlung, aus der sich die Solostimmen leuchtend herausheben. Fr. W. H.

Paul Kletzki: op. 16. Klaviertrio (Pozniaktrio, Berlin).

Rudolf Kattnigg: Vier Präludien und Fugen im alten Stil (Wien, Angelo Kessissoglu).

Hermann Grabner: „Kleine Abendmusik" f. Kammerorchester (Heidelberg).

— „Wächterlied" für Männerchor, Bläserorchester, Pauken und Harfe (Mannheim).

Bühnenwerke:

„Der Protagonist". Einakter von Gg. Kaiser, Musik von Kurt Weill (Dresden, s. S. 300).

„Der große Krug" von Alfredo Casella (Cassel, s. a. unter Dresden S. 300).

„Das Lied der Nacht" von Hans Gál (Breslau).

„Wozzeck" von Manfred Gurlitt (Bremen).

„Die Opferung der Gefangenen" von Egon Wellesz (Köln).

„Ein Fest des Lebens" von Wilh. Mauke (Dortmund).

„Der getreue Musikmeister" (il maestro di musica) Einakter von Pergolesi, (bearb. nur mit Streichorch.) von A. Schering (Cassel).

„Achilles auf Skyros" von Egon Wellesz (Stuttgart).

„La Vannina", lyrisches Drama von P. de Choudens. Musik von Paul Bastide (Nizza).

„Zapfenstreich", lyrisches Drama in 3 Akten von G. Monleone, Musik von Domenico Monleone (Cottbus).

„Das Buch der Tänze", Tanzpantomine von Siegfried Kallenberg, Text von O. von Horvath (Osnabrück, Günther Heß mit seiner Tanzbühne).

Musik zu Büchners „Leonce und Lena" von Victor Merz (Brünn).

KONZERT UND OPER

INLAND:

LEIPZIG. Wilhelm Furtwängler, von seiner ruhmvollen Amerika-Kunstreise zurückgekehrt, leitete — post festum am 22. April — das letzte Gewandhauskonzert mit der traditionellen Aufführung der berühmtesten aller Sinfonien bei begreiflicherweise ganz außerordentlichem Erfolg. Das Erfreuliche war dabei die eminente Geschlossenheit, mit der das Werk erstand, eine Geschlossenheit, die den Beethoven-Darbietungen vor der Reise fehlte und zu einigen Besorgnissen Anlaß geben konnte, aber die vielleicht etwas geringere Beseelung, die kunstverständige Hörer im Gegensatz zu der letztjährigen Aufführung konstatieren wollten, ersetzen konnte. Heil also dem sich wiederfindenden Beethoven-Dirigenten, der übrigens lockende Anerbietungen, bleibende Verpflichtungen in Amerika einzugehen, ausgeschlagen hat. Über die Gewandhaussaison als Ganzes und einige weiteren Lipsia im nächsten Heft. A. H.

Da einen die Leipziger Oper mit Werken der deutschen Klassik nicht eben verwöhnt, sondern sich lieber mit französischen Samsons und Margarethen abgibt, so darf man die Neuinszenierung der Gluckschen „Iphigenie auf Tauris" immerhin als ein Ereignis betrachten. Abgesehen von der Seltsamkeit, ein derartiges Werk einem zweiten Kapellmeister zu überlassen, erlebte man

unter Otto Brauns Leitung eine teilweise sehr würdige Wiedergabe. Braun arbeitete mit frischen Impulsen, was vor allem den schnellen Sätzen zugute kam, in den reinen Gefühlspartien gings dagegen gelegentlich ins Physiognomielose. Daß es bei Gluck ein eigen Ding ist um die absolut scharfe Erkennung der einzelnen Situation, zeigte sich auch auf der Bühne, wo es, vor allem bei der Iphigenie (Fanny Cleve stand dieser Rolle fremd gegenüber), nicht ohne Fehlgriffe abging. Trotz alledem, das durchs Ganze flutende Leben berührte ungemein wohltätig und ließ über manches hinwegsehen.

Von den in letzter Zeit stattgefundenen Konzerten sei etwas näher auf den Kompositionsabend des jungen Leipzigers Helmut Meyer-Bremen eingegangen. Durch Mitwirken erster Kräfte (Josef und Maria Pembaur, Gewandhausquartett, Kammersänger Arlberg) wußte derselbe seinem Abend von vornherein einen bedeutenden Rahmen zu geben, so daß man auf seinen Inhalt, trotz früherer nicht eben günstiger Proben, gespannt sein durfte. Und das Ergebnis? Im besten Falle gute Reger-Nachahmung (Variat. f. 2 Klaviere), im übrigen aber eine Musik, die ein Scheinleben führt; die ihre Daseinskraft der innerlich hohlen Gefühlspathetik einer ausgearteten Romantik verdankt und in der*nicht ein einziger Ton originalen Erlebens aufklingt, so daß man wenigstens sagen könnte: hier sind Quellen, die tiefer entspringen als in einem Eklektizismus der letzten 30 Jahre. Daß das technische Können gediegene Schulung verrät, ist gewiß lobenswert, aber doch nur selbstverständliche Voraussetzung für jede wirkliche Kunst. Wir müssen dies in aller Offenheit aussprechen, denn mit Halbheiten und Komplimenten ist hier nicht geholfen. Die größtenteils uraufgeführten Werke bestanden aus 8 Liedern, einer Klaviersonate — als ausgezeichneter Pianist spielte sie der Komponist selbst —, einer Fantasie über ein Baßthema für Streichquartett und den schon erwähnten Variat. f. 2 Klaviere.

Über weitere Veranstaltungen können wir uns kurz fassen. Josef Holub, der tschechische Geiger, kam mit einem ziemlich durcheinandergewürfelten Programm (Hindemith, Halo, Chopin, Bach, Pugnani, Paganini usw.) spielte aber, wie eben nur ein slawischer Musikant spielt. — Anneliese Gruner, eine junge Altistin, gab mit einem nicht weniger farbigen Programm ihr Debüt und bewies zunächst, daß ihre an sich ausgezeichnete Stimme noch einer scharfen Disziplin bedürfte. — Auch d'Albert war da (Gewandhaus) und bestätigte nur, was man schon seit längerem über die Willkür und Ausartung seines Spieles hörte. — Die Vereinigung Deutscher Kammermusik, Leipzig brachte unter Mitwirkung gediegener Kräfte ihre Klassiker- und Romantiker-Abende zu Ende und man wird ihrer Tätigkeit im nächsten Winter gerne wieder begegnen. — Zum Schluß noch zwei Orchesterkonzerte. Im 11. Philharmon. Konzert lernte man Generalmusikdirektor Rudolf Siegel als einen Dirigenten kennen, dem Brahms (4. Sinfonie) eine Herzensangelegenheit ist. Seine Orchesterbegleitung zu dem hochkultivierten Spiel Carl Fleschs (Beethoven, Violin-Konzert) war ein besonderer Genuß. — Und im Konservatoriumssaal musizierte Barnet Licht mit seinem Arbeiter-Kammerorchester auf eine so frische, wahrhaft erquickende Weise Händel (Orgelkonzert B-Dur Nr. 2 und Concerto grosso G-Dur) und Stamitz (ein Orchestertrio), daß man seine helle Freude daran haben konnte. Ist doch gerade Händel für die jungen Arbeiter-Musiker wie geschaffen. Man merkte es denn auch, mit welcher Anteilnahme die Leute spielten. Ein Versuch dagegen mit Mozartscher Musik (Eine kleine Nachtmusik) mußte Experiment bleiben, aus verschiedenen Gründen. Günther Ramin, der als Solist mitwirkte, erzielte bei den Zuhörern, die sich fast aus lauter Arbeitern zusammensetzten, mit Bachs G-Moll-Fantasie und Fuge einen spontanen, von aufrichtiger Dankbarkeit erfüllten Beifall. Wilh. Weismann.

Motette in der Thomaskirche

3. April. Max Reger: „Auferstanden, auferstanden." Choralkantate für Solo-Alt, gem. Chor und Orgel.

10. April. Joh. Mich. Bach: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" (5st. Motette), J. S. Bach: Auf Ostern (4st.), Osterhymne (Mel. von 1698, Tonsatz von Alb. Kranz), Georg Vierling: Osterlied (Plaudite coeli).

16. April. Orgel. Claudio Merulo: Toccata (del decimo tono). Chor. Felice Anerio: Christus resurgens (Motette f. 2 Chöre), Francesco Durante: „Misericordias Domini" (f. 2 Chöre), N. Jomelli: „Lux aeterna."

AUGSBURG. Heuer bestreiten den Spielplan unseres Stadttheaters wieder Oper und Operette, für die man ein eigenes, auf die Moderne geeichtes Ensemble neu verpflichtet hat. Die damit vollzogene Rückwandlung des Theaters aus einem Kultur- in ein Geschäftsinstitut sollte seinen ungünstigen Etat sanieren, und es war klar, daß der Operette recht bald, wenigstens in der Wirkung, die weitaus größere Bedeutung eingeräumt wurde. Die Oper selbst schien rasch, trotz mancher, wenn auch zumeist ungeklärter Reformversuche des Opernregisseurs V. Pruscha, arg vernachlässigt, und ihre verhältnismäßig viel zu teuren und recht zahlreichen Mitglieder hatten nicht allzuviel Gelegenheit, mit besonderen Leistungen aufzuwarten. Der tatsächlich anerkennenswerte Gewinn bestand im tieferen Sinne eigentlich nur in drei Aufführungen: der Figaro-Neuinszenierung nach Entwürfen L. Sieverts-Frankfurt mit Dir. C. Häuslers Spiel und Kapellmeister Jos. Bachs musikalischer Leitung und

durchweg glänzender Rollenbesetzung; der Erstaufführung von Franckensteins „Li-Tai-Pe“, unter Max Hoffmüllers-München Regieführung und Ludwig Epple in der Titelrolle, der damit in Abstand seine reifste Leistung bot; und schließlich der Erstaufführung des „Intermezzo“, die allerdings nur mit dem einmaligen Gastspiel Moje Forbachs-Stuttgart als Christine über eine durchschnittliche Bewältigung des Werkes hinauskam. An guten, oft aber auch nur anregenden Wiedergaben sind zu nennen: Meistersinger, Fidelio, Carmen, Schneider von Schönau, Butterfly, Siegfried, Aida, Gianni Schicchi; daneben gab's aber vorwiegend mittelmäßige Einstudierungen. Zusammenfassend muß gesagt werden, daß sich weder die wirtschaftlichen Hoffnungen (weit über 500 000 Mark Defizit!) rechtfertigten, noch den kulturellen Forderungen in auch nur bescheidener Weise Genüge getan wurde. Aber zu einer Einsicht sind deswegen die maßgebenden Stellen keineswegs gelangt. — Wie aber eine, nur im Interesse des Institutes geübte, anfänglich sehr tolerante Kritik auf die Mitglieder der Operette wirkt, lehrt eindeutig der freche und arrogante Versuch, gegen die Kritik mit den gemeinsten und gehässigsten persönlichen Verdächtigungen zu demonstrieren, weil sie es gewagt hat, das auch von anderer Seite als „gehobene Vereinsleistung“ charakterisierte und sogar vom Stadtrat zurückgewiesene Aufführungsniveau der „Nacht in Venedig“ mit gebührender Entschiedenheit abzulehnen. Daß gegen eine Kritik, die statt die lodernde Begeisterung der Galerien festzustellen, ihr eigenes, auf Verantwortungsbewußtsein und Sachkenntnis gestütztes Urteil fällt, selbst in verzweifelten Fällen mit der Unterschiebung persönlicher Motive gearbeitet wird, ist — namentlich hier — nicht neu, und doch dürfte dieser schamlose Fall so rasch nicht übertroffen werden können. Ludwig Unterholzner.

COBLENZ. Die Oper, die durch immer mehr zutage tretende Fehlgriffe in der Verpflichtung neuer Kräfte an einer vielseitigeren Ausgestaltung des Spielplans stark behindert ist, brachte die Neubearbeitung von Lortzings Casanova: „Der Mazurka-Oberst“ heraus, deren Ablehnung in dieser Zeitschrift gelegentlich ihrer Uraufführung in Wiesbaden sich als nur zu berechtigt erwies. Humperdincks „Königskinder“ erlebten zur Weihnachtszeit eine nur teilweise glückliche Aufführung. Ein Ereignis hätte die Erstaufführung von Hans Pfitzners Legende: „Der arme Heinrich“ werden können, wenn in Dr. Meinecke der rechte Mann am Pult gesessen hätte. Tragende Persönlichkeit der Erstaufführung von Blechs „Versiegelt“ und der „Aida“ war Frau Erna Schröder-Hallensleben.

Hermann Henrich veranstaltete auch in dieser Spielzeit wieder seine Morgenkonzerte und erwarb sich das Verdienst, zum ersten Male in Coblenz Rudi Stephan, und zwar die „Musik für 7 Saiteninstrumente“, zu Gehör gebracht zu haben. Zwei Konzerte mit historischen Instrumenten führten Meister auf diesen: Li Stadelmann (Cembalo) und Prof. Grümmer (Viola da Gamba), nach Koblenz.

Professor Kes brachte im weiteren Verlauf seiner Konzerte Fr. Delius' „Messe des Lebens“, Mahlers „Lied von der Erde“ und Mendelssohns „1. Walpurgisnacht“. Kurt Atterberg (Schweden), der seine Meeressinfonie hier persönlich vorführte, hinterließ als Dirigent weit bedeutendere Eindrücke denn als Komponist. Ein Festkonzert zu Ehren des 70. Geburtstages von Prof. Willem Kes leitete der Jubilar selbst mit Rudi Stephans „Musik für Orchester“ ein und beschloß es mit einer Wiederholung des Tedeums von Walter Braunfels. — Dr. Meinecke glaubte in einem Orchesterkonzert mit der Interpretation von Schönbergs „Verklärter Nacht“, Milhauds kleiner Sinfonie „Le printemps“ und Bruckners Sinfonie d-moll op. posth. auch als Konzertdirigent Qualitäten aufweisen zu können. Der rührige Organist Josef Buschmann, dessen Tatkraft die Jesuitenkirche eine neue Orgel (ein Werk der Firma Klais in Bonn) verdankt, gab dem Weihnachtsgottesdienst besonderes Gepräge durch eine ausgezeichnete Wiedergabe von Beethovens Messe in C-Dur. Dem Berliner Domchor dankt man die Bekanntschaft mit Joseph Haas' „Deutscher Singmesse“. Dr. W. Virneisel.

DARMSTADT. Uraufführungen am Hessischen Landestheater: Drei Goldonische Komödien (Das Kaffeehaus, Herr Todero Brontolon, Die zänkischen Weiber von Chioggia), Text und Musik von Francesco Malipiero; und „Das veneziani-Kloster,“ Ballett von Casella.

Die romantische Oper, die deutsche Oper überhaupt hat angeblich abgewirtschaftet. Man sucht und versucht, will unserem Musikleben fremdes Blut zuführen, statt organisch aus eigenem Leben wachsen und entwickeln zu lassen. Die besonderen Erwartungen, die jetzt wieder einmal der italienischen Opernkomposition entgegengebracht werden, haben sich aber bei der neuesten Uraufführung — übrigens nicht bloß deutschen Uraufführung, sondern allerersten Aufführung der Werke überhaupt! — in starke Enttäuschungen verwandelt. — Die venezianischen Komödien Goldonis sind in ihrer realistischen, knappen Form reizende kleine Charakterstücke nach Art Molieres; doch sie haben so gut wie gar nichts an sich, was nach Musik verlangt. Zu dieser Art Vertonung, wie sie Malipiero beliebt, eignen sie sich aber nun schon gar nicht. Bei den drei Werkchen liegt musikalisch der Schwerpunkt beim Orchester. Dazu eine lebendige, immer dissonante Szene. Alle drei Stücke (das letzte dauert nur zehn Minuten) sind trotz des verschiedenen Gegenstandes, den sie behandeln, und trotz der in

ihrer Lebensstellung so verschiedenen Haupttypen musikalisch vollkommen über einen Leisten gehauen. Eine viel zu dicke, lärmende Instrumentation, Mangel an melodischer Linie und eine ganz und gar nicht zur Harmonie des Unterbaues passende, häufig in geradezu naturalistischem Parlandostil gehaltene Behandlung der Singstimmen machen das Zuhören bald zu einem Mißvergnügen.

Die anschließend aus der Taufe gehobene zweiaktige choreographische Komödie „Das venezianische Kloster" mit der Musik von Alfred Casella lohnt ein Eingehen noch weniger. Die übliche Liebesgeschichte, die hier ihre Lösung bei einem Tanzfest in einem Nonnenkloster unter Teilnahme der Muse Terpsichore und des Großtürken findet, spiegelt sich in einer Musik wider, die das fabelhaftest zusammengestellte Durcheinander ist, das man sich vorstellen kann. Venusberg und Waldweben müssen es dem Komponisten, der offenbar in Deutschland studiert hat (Richard-Strauß-Technik!), besonders angetan haben. Jedenfalls hörte man dafür, daß es eine Uraufführung war, erheiternd viel Bekanntes.

Von dem Abend, der ein Ereignis hatte werden sollen, bleibt nichts, als die Erinnerung an eine wirklich hübsche Aufführung. Dr. Werner Kulz.

DRESDEN. Uraufführung. Kurt Weills Kammeroper „Der Protagonist" — der Textdichter Georg Kaiser nennt das Werk „Einakt-Oper" — fand bei seiner Uraufführung eine Aufnahme, die nur für die Aufführung einen unbestrittenen Erfolg bedeutete. Unter Busch und mit Kurt Taucher in der Titelrolle war sie in der Tat eine glänzende. Das Werk selber war nur dazu angetan, zu zeigen, auf welcher abschüssigen Bahn sich jetzt unsere musikdramatische Produktion bewegt. Ihre Literarisierung hat eine Höhe erreicht, die der Musik schlechthin eine nur dienende Rolle zuteilt. Georg Kaisers Protagonist ist ein fast filmartig kombiniertes Theaterstück. Im Mittelpunkt steht ein Mime, ein „Prominenter", der seine künstlerische Begeisterung in der Reinheit seiner Schwester findet und der den Rest von Verstand, der ihm verblieb, verliert, als er von ihrer Liebe zu einem andern erfährt. Die Eifersuchtstragödie endet damit, daß er die Schwester ersticht und wahnsinnig wird. Alles Darum und Daran ist kaltes Theater mit zum Teil ziemlich verbrauchten Requisiten. Schon das Theater auf dem Theater ist eine solche, auch das Wahnsinnigwerden eines Schauspielers in seinem Beruf. Und daß ein Herzog — die Handlung spielt in dem England der Shakespearezeit — Befehl gibt, statt der angesetzten heitern Pantomine eine tragische zu spielen, kommt einem seit der Ariadne auf Naxos auch bekannt vor. Damit nun aber das Ganze in eine etwas andre Beleuchtung gerückt wird, arbeitet der Dichter mit dem grellen Farbenauftrag der Groteske. — Und es ist vielleicht das Beste, was man von der Musik Kurt Weills sagen darf, daß sie diesem Charakter des Stückes gerecht wird. Seine Musik ist auch eine Groteske! Mit allem nur denkbaren Aufwand an grellfarbigen, durch eine fesselfreie Harmonik unterstützten orchestralen Klangwirkungen untermalt er das Bühnengeschehen, und eine Art Bläserconzertino, das erst im Orchester, dann auf der Bühne mitwirkt und die Handlung vor dem Vorhang präludiert und postludiert, erhöht noch die dissonierenden Reize. So wird das Ganze für den, der sich noch sein gesundes, oder sagen wir einmal besser psychisch normales Empfinden bewahrte, nur als der Ausfluß krankhaft überreizter Hirnfunktionen erscheinen können. „Ein Arzt, ein Arzt!" läßt der Dichter am Schlusse seines Protagonisten auf der Szene rufen, als dessen Schwester erdolcht wurde. Ein Arzt für die Muse der Musik, der die Literarisierung das Herzblut entzieht — rufe ich!

Die choreographische Komödie „Der große Krug" von Alfredo Casella fand bei ihrer hiesigen Erstaufführung eine freundliche Aufnahme, die zum Teil auch der gelungenen Aufführung unter der tanzkünstlerischen Leitung Ellen v. Cleve-Petz, der musikalischen Kurt Strieglers und der farbenreichen dekorativen und kostümlichen Aufmachung zu danken war. Das Werkchen selber ist ein petit rien. Die kleine Handlung fußt auf einer Erzählung von Luigi Pirandello, einer sizilianischen Dorfgeschichte ohne Mord und Totschlag. Held derselben ist ein armer, alter, buckliger Topfflicker. Er repariert den großen Ölkrug eines reichen geizigen Gutsherrn, doch so, daß er, hineingekrochen ,durch dessen Hals nicht wieder herauskommen kann. In der Wut schlägt dann der alte Geizkragen schließlich den Krug entzwei, und frohlockend befreien die Gevatter und Gevatterinnen den armen Teufel. — Und Casellas Musik? — Nicht Fisch, nicht Fleisch! Blutleerer Musikmodernismus, mit jenem charakteristischen internationalen Einschlag. Dabei gleichwohl unverkennbar romanisch, Rhythmus französisch, Melodik — wenn man von solcher sprechen darf — Puccini-Anklänge. In Summa aber doch: niente. O. Schmid.

ERFURT. Das Konzertleben bietet das traurige Bild des langsamen Absterbens der beiden Konzertvereine (Erfurter- und Sollerscher Musikverein). Finanzielle Nöte zwingen sie, von Sinfoniekonzerten mehr und mehr zu Solistenabenden überzugehen, und wenn nicht noch in zwölfter Stunde ein neuer Weg aus den Schwierigkeiten gefunden wird, so dürfte das Ende dieses Konzertwinters auch vorläufig das Ende ihrer überlieferungsreichen Geschichte sein. Zeichen der Zeit! Leider führten Verhandlungen mit der Stadt nicht zur erhofften Gesundung. So übernahm die Stadt selber auch im Konzertleben die

Führung und brachte unter Jungs Leitung eine Reihe wertvoller Sinfoniekonzerte, die, von Haydn ausgehend, einen Überblick über die Sinfonie bis in unsere Tage boten. Eine schöne Bereicherung des Konzertlebens sind die Abende des neugegründeten „Erfurter Streichquartetts", von dessen Mitgliedern sich der Primgeiger Otto Klinge ebenso wie der Cellist August Link und der Bratschist Walter Hansmann auch in anderen Konzerten auszeichneten. — Die heimische, in der Gesangstechnik sehr zuverlässige Sopranistin Olga Emde-Gensel hob in einem Liederabend vier Kompositionen Robert Hernrieds aus der Taufe. Vornehm empfundene, mit dem Klavierpart wirkungsvoll verwobene Melodik zeichnet diese Lieder ebensosehr aus wie die Schlichtheit und das Ungekünstelte des Ausdrucks. Eine entzückend feingewobene „Serenade" und ein zartes Lied „Sehnen" erschienen mir als die wertvollsten Gaben der Gruppe.

Den jetzt von uns scheidenden Komponisten Hernried lernten die Erfurter auch als Theoretiker kennen in einer Reihe fesselnder und eigenartiger Vorträge über „Wesen und Werden der Musik". Die Mitwirkung zahlreicher Gesangs- und Instrumentalkünstler gab diesen Abenden besonderen Reiz, so daß weite Kreise Anregung aus ihnen schöpften. Daß auch für den Fachmann viel Beherzigenswertes abfiel, versteht sich bei einem Manne von so sicheren Fachkenntnissen und umfassender Allgemeinbildung von selber. Um so bedauerlicher, daß es der Stadt Erfurt nicht gelang, für Hernried irgendeinen Platz zu schaffen, der uns seine Kenntnisse und musikalische Initiative erhalten hätte. Wenn's zu spät ist, wird man ja wohl mit wehmütigem Lächeln feststellen, daß man eine „Gelegenheit verpaßt hat". Dr. Becker.

FRANKFURT A. M. Der 25. Februar brachte die Uraufführung der neuen Oper von Bernhard Sekles: „Die zehn Küsse". Karl Erich Jaroschek hat nach dem Märchen von Andersen „Der Schweinehirt" unter Hinzufügung von Nebenpersonen vier hübsch versifizierte Akte geschaffen, die indessen keine große bühnentechnische Geschicklichkeit verraten; manche wirksame Situation blieb ungenutzt hinter den Kulissen, und der öfter die Handlung zerreißende Szenenwechsel hätte sich leicht vermeiden lassen.

Zu der von jung auf gepflegten Exotik gesellt sich bei Sekles neuerdings leider ein deutlich zutagetretendes Sympathisieren mit den Linksradikalen, sich dokumentierend im Aufgeben des Dreiklangs als der harmonischen Zentrale und demzufolge im Überwiegen gefühlsmäßig oft nicht zu entwirrender Dissonanzen, die, namentlich wenn sie melodisch klar Gezeichnetes entstellen, vielfach den Stempel der Absicht tragen. Es gibt eine Monotonie des Primitiven; hier ist es die Monotonie des Raffinements, die dieser rhythmisch lebendigen, kapriziösen Musik gefährlich wird. Vom Technischen zu reden, erübrigt sich bei Sekles; auch, daß bei seiner klangpoetischen Begabung das Orchester meisterhaft behandelt ist. Die Wirkungen sind oft mit den einfachsten Mitteln einer durchsichtigen Instrumentation erzielt. Als die besten Partien der Oper empfand ich: Einiges aus den Rollen der Prinzessin und des Prinzen; das Menuett des ersten Aktes; den musizierenden Topf und den anschließenden Chor der Hofdamen; die Auszahlung der Küsse; namentlich die Szene zu Beginn des dritten Aktes und das volksliedhafte „Es kam ein Schiff gezogen"; manches im Duett der Liebenden und namentlich des Schlußensemble.

Alles Dekorative, die Bühnenbilder und Kostüme von Ludwig Sievert und die Wallersteinsche Regie (Gruppierungen!) sind blendend schön und geschmackvoll; das Märchenreich kommt im Phantasiestil der Dekorationen zum Ausdruck, während die Kostüme europäisch-mittelalterlich orientiert sind. Die einzelnen Rollen waren sehr glücklich besetzt, wie auch die Leistungen von Clemens Krauß und des Orchesters, die aus der Partitur das Letzte an Feinheit herausholten, ausgezeichnet waren. — Das Werk errang einen warmen Erfolg. —

Unter Clemens Krauß erlebte ferner Verdis Othello eine vorzügliche, ebenso schwungvolle als feine Neueinstudierung und -inszenierung. — Stilvoll und reizend war auch unter der musikalischen Leitung von Georg Maliniak die Neugeburt der alten Martha von Flotow, über die man heute weniger als je Ursache hat die Nase zu rümpfen. Gewiß ist manches widerwärtig trivial und sentimental im übeln Sinne; aber welcher Lebende vermöchte noch so viel ungezwungen Hübsches und Anmutiges mit so einfachen Mitteln zu geben? Besondere Erwähnung verdient die Besetzung der Titelrolle mit Anny van Kruyswyk, die Inszenierung und Regie von Josef Gareis und der Entwurf der einfach-schönen Bühnenbilder von Walter Dinse.

Ein Bach-Abend des Frankfurter Motettenchors (Knaben und Männer) unter Fritz Gambke, seinem Schöpfer und Leiter, mit Eduard Gelbart an der Orgel, in der Dreikönigskirche, ließ mich die große Bedeutung dieses Kunstinstituts ersten Ranges für die musikalische Kultur Frankfurts, ja für die deutsche Kultur überhaupt erkennen. Ich glaube kaum, daß diese prachtvollen Leistungen irgendeine Konkurrenz zu scheuen haben. Anstatt Strawinsky-Feste zu unterstützen, täten die Stadtväter besser daran, ihre Mittel diesem aller Bewunderung werten Unternehmen zufließen zu lassen. — Dr. Stefan Temesvary veranstaltete mit dem Cäcilien- und Rühlschen Verein und dem Sinfonieorchester eine lebendige, frische Aufführung der Haydnschen „Jahreszeiten" unter Mitwirkung von Eva Bruhn-Essen, Anton Maria Topitz-Leipzig (Tenor) und

Martin Abendroth-Berlin (Baß). —Ernst Wendel mit dem Sinfonieorchester (nebenbei bemerkt besitzt dieses einen der besten Oboisten, die ich je gehört), brachte u. a. Mahlers Fünfte und Mozarts Maurerische Trauermusik; ferner die schöne, hier zum erstenmal gehörte Sinfonie in D-Moll von César Franck; eine hanswurstig-sansculottenhaft sich gebärdende Novität: Arthur Honeggers Concertino für Klavier (Alfred Hoehn) und Orchester erzielte teils einen Heiterkeits-, teils einen Verlegenheitserfolg, dem aber auch starker Widerspruch nicht fehlte, und bewirkte eine Sympathiedemonstration für die nachfolgende Webersche Ouvertüre zu Abu-Hassan, die wiederholt werden mußte. — Rühmend hervorzuheben ist auch die soziale Tätigkeit des Sinfonie-Orchesters unter Willy Naue, die in der Veranstaltung von Konzerten für Schüler und Arbeitslose besteht. — Das Museumsorchester unter Clemens Krauß machte uns mit der Sinfonischen Nachtmusik von Josef Marx bekannt, einem etwas länglichen und schwülstigen Werke, das, mit allzu massiver Instrumentation, der Hauptsache nach im tristanischen Kielwasser fährt, aber durch den unverkennbaren Willen zu empfundener Musik sympathisch berührt. — Nach dem Vorgange Wendels mit der Phantastischen, hat sich nun auch Krauß mit den drei bekannten Orchesterstücken aus Fausts Verdammung des so schmählich vergessenen Berlioz wiederangenommen und dabei bewiesen, daß er den vorzüglichsten Interpreten dieses Meisters des schönen Klanges beizuzählen ist. — Einen Brahms-Bruckner-Abend gab, unter Mitwirkung von Franz Goldenberg, Paul Scheinpflug mit dem Sinfonie-Orchester. Zur Aufführung kamen das Klavierkonzert in B-Dur von Brahms und Bruckners Siebente, von Scheinpflug großzügig und mit Wärme gestaltet. — Klingler und die Seinen konzertierten an zwei Abenden im Bunde mit dem vorzüglichen Klarinettisten Philipp Dreisbach-Stuttgart, einem zweiten Mühlfeld. Sie brachten neben dem Trio von Beethoven op. 9, Nr. 3, Quartette und Quintette alten und neueren Datums; auch ein Stück von Kurt Schubert für Klarinette, zwei Violinen, Bratsche und Violoncell, das, abgesehen von einigen modernistischen Geschraubtheiten, klar disponiert ist und mancherlei empfundene Musik enthält. — Das hiesige Amar-Quartett ließ wieder einmal Verdis prächtiges E-Moll-Quartett hören; daneben, mit unvergleichlicher Akkuratesse und Verve des Zusammenspiels, Regers op. 52 in A-Dur und Pfitzners merkwürdig verquältes, in Harmonie und im instrumentalen Kolorit höchst unschönes Quartett op. 36 in Cis-Moll. Dr. Hans Scholz.

HANNOVER. Als die Stadt Hannover nach dem Kriege das Hoftheater übernahm und damit die Pflicht, das städtische Musikleben zu führen, erschien den Bürgern das finanzielle Problem als das wichtigste der ganzen Angelegenheit. Etwa auftauchende künstlerische Probleme wurden von den meisten nur als störend empfunden. Aber man war's doch zufrieden, als der damalige musikalische Leiter die Gelegenheit nutzte, die Zahl der Sinfoniekonzerte fast aufs Vierfache zu erhöhen. Ein Zyklus von neun Beethovenkonzerten mußte wiederholt werden! Folgte man dabei der Erkenntnis, daß einer städtischen Musikpflege die sinfonische Orchestermusik als charakteristischer Ausdruck der Kultur deutschen Bürgertums besonders am Herzen liegen müsse? daß die Sinfonie nicht mehr nur ein Aschenbrödel sein dürfe neben der in der höfischen Repräsentation aufgewachsenen Oper?

Da erwarb die Stadt ein eigenes Haus für das Schauspiel, das sich bisher mit der Oper ins Hoftheater geteilt hatte. Bald wechselte auch das musikalische Regiment. Nun gab es nicht nur viermal wie bisher, sondern sechsmal in der Woche Oper. Die Konzerte wurden wieder eingeschränkt. Das Mißverhältnis zwischen Opernaufführungen und Sinfoniekonzerten wurde krasser als je, etwa 250:8! Und da das Orchester nunmehr seinen einzigen freien Abend um so teurer verkaufte, wurden Aufführungen mit ihm den Konzert- und Chorvereinen fast untragbar. Der Versuch aber, ein zweites, allen großen Aufgaben gewachsenes Orchester zu schaffen, wollte in dieser schweren Zeit nicht gelingen. Zu alledem fehlt es an einem akustisch günstigen und wirtschaftlich genügend ergiebigen Raum für große Orchester- und Choraufführungen. Der großartige, aber höchst unakustische Kuppelsaal der Stadthalle, für solche Aufführungen mit erbaut, wirkt trotz künstlicher Milderungsversuche im ganzen auf Kunstwerke wie auf den Musiksinn der Aufführenden und des Publikums verheerend.

So sind wesentliche Vorbedingungen einer gesunden Entwicklung des öffentlichen Musiklebens in Hannover unerfüllt. Und was unbeschadet von diesen Umständen in Oper und Konzert möglich wäre, wird empfindlich eingeschränkt durch die gegenwärtige allgemeine, nicht nur wirtschaftliche, sondern offenbar auch geistige Ermattung. Nur das Männergesangvereinswesen scheint trotzdem noch zu blühen in den verschiedensten Schattierungen.

Die Hannoversche Oper führt unter Prof. Krasselt, dem Musikgeneral, und Dr. Winckelmann, dem Spielleiter, dank des von den Stadtvätern bewilligten Millionenetats äußerlich zwar ein ordnungsgemäßes Dasein; Krasselt hat sich als Organisator bewährt; es wird tüchtige, saubere Arbeit geboten. Soweit aber, daß das Ergebnis der Arbeit nun wirklich aus der Werkstatt „in das Reich des Klanges steige, in die Himmelsluft", daß es frei von niederdrückenden, starren, aufgezwungenen Akzenten und Haltungen wirklich sich bewege, schwebe: soweit ist es nur selten gekommen. Am schönsten im Verlaufe des Pfitznerschen „Palestrina", der Aufführende

und Hörer über sich hinaushob. Eine Neueinstudierung des Wagnerschen „Rings“, in „Rheingold“ und „Götterdämmerung“ am glücklichsten, versuchte neue Stilisierung im Darstellerischen und, mit Benutzung neuer technischer Mittel (Lichtbild) auch in der Bühnengestaltung (Ludwig Sievert) — trotz manchem noch Ungelösten dankenswert, in vielem eindrucksstark, allerdings zum Entsetzen derer, die sich die Götter Walhalls ohne ihr „historisches“ (?) Kostüm nicht vorstellen können. Eine zweite Aufführung mit Gästen (Kappel, Rode, Lußmann) bot gesanglich einiges Besondere, störte aber natürlich die eben erst wiedergewonnene szenische Einheit. Überdies erschienen, von Arno Grau musikalisch sorgsam betraut, zu Anfang der Spielzeit Donizettis „Don Pasquale“, späterhin Busonis opernwidrig blasse, aber um so opernmäßig bunter inszenierte „Turandot“ und Puccinis sehr lebendiger „Gianni Schicchi“. Krasselt holte zuletzt Händels wundervollen „Xerxes“ hervor, freilich in der Hagenschen Verballhornung, der bei allem Bemühen künstlerisches Leben nicht abzugewinnen ist.

Das Konzertleben begann im September mit einer (im Verein mit Herforder Kräften unternommenen) wohlvorbereiteten Aufführung von Mahlers Achter unter Krasselt. Von dem, was in den Abonnementskonzerten des Opernhauses folgte, war nicht gerade viel derart, daß es haften blieb. Man hörte — um nur die neuen Werke zu nennen: die Violinkonzerte von Pfitzner (Alma Moodie) und Trapp (Havemann), Gerhard v. Keußlers D-Moll-Sinfonie, Georg Schumanns Händel-Variationen, Strauß' Couperin-Suite, Atterbergs D-Moll-Sinfonie, Strawinskys Pulcinella-Suite. Ein bunter Strauß — ob auch nur eine Blüte daraus in 150 Jahren noch so frisch sein wird, wie die das letzte Konzert eröffnende, von Fritz Stein wieder ausgegrabene B-Dur-Sinfonie Johann Christian Bachs?

Die großen gemischten Chöre (Hannoversche Musikakademie unter Josef Frischen, Hannoverscher Konzertchor unter Hans Stieber, der junge Volkschor unter Paul Pachaly u. a.) konnten ihre Oratorienaufführungen nur mit Hilfe der hier besonders stark entwickelten Freien Volksbühne durchführen. Wertvoller als ein Verzeichnis der Aufführungen scheint mir, hier einmal eine Stimme zu dieser Oratorienpflege aus dem Kreise der Volksbühnenmitglieder anzuführen: „Aus Furcht, solche Musik nicht zu verstehen, blieb ich bisher derartigen Veranstaltungen fern. Doch als dieses Mal eine Pflichtkarte mich hinführte (in Händels „Messias“), war ich überrascht, welchen Widerhall gerade diese Musik in mir fand . . . Ich erkannte, daß gerade die Vertiefung in die Werke der älteren Meister die einzige Grundlage sein kann, die uns zum tieferen Verstehen der Musik überhaupt, wie der schon schwierigeren Werke der Gegenwart führen kann“.

Von anderen Aufführungen größerer Werke seien erwähnt, da für Hannover neu, die von der Mozartgemeinde unter Walter Höhn veranstalteten der Brucknerschen F-Moll-Messe, des Bachschen Magnificat und des von Dr. Becking-Erlangen wieder zum Leben erweckten, köstlichen „scherzhaften Zwischenspiels Pimpinone und Vespetta“ des alten Telemann. Auch Hannoversche Zeitungen bemühten sich, dem Musikleben der Stadt aufzuhelfen. Der „Anzeiger“ ließ Fritz Busch mit den Berliner Philharmonikern, ferner Adolf Busch und Richard Tauber kommen; der „Kurier“ veranlaßte Gieseking und Erdmann, vierhändig und auf zwei Klavieren zusammen zu spielen, und holte einige auswärtige Streichquartette herbei (Rosé, die Budapester, Klingler, das Pozniak-Trio). Der Bühnenvolksbund hatte sich der altberühmten Lutter-Konzerte angenommen, von denen in diesen Tagen, nach 40jährigem Bestehen, das „allerletzte“ stattfand (mit Emmi Leisner, Prof. Lutter, Edgar Wollgandt und Hans Münch-Holland). Solistenkonzerte waren, der Not gehorchend, spärlicher gesät als in früheren Jahren. Edwin Fischer gab mit der machtvollen Wiedergabe von Bachs Es-Dur-Präludium und Fuge einen der stärksten Eindrücke dieser Monate. Unter den Konzerten Hannoverscher Künstler stand das Walter Giesekings, der sich ja bereits Weltruf erworben hat, an erster Stelle. Der Klavierabend seines Fachkollegen Willy Craney brachte mit Haas' „Eulenspiegeleien“ eine bemerkenswerte Neuheit. Dr. Rudolf Steglich.

HEIDELBERG. Nach langen und nicht immer sachlichen Kämpfen ist die Wahl Eugen Kellers zum Intendanten des Stadttheaters von den zuständigen Behörden endlich bestätigt worden. Heidelberg hat nun vom Herbst 1926 ein Regietheater und hat dafür einen Zuschuß von rund 400000 Mk. bewilligt. Keller, der sich mit der Darmstädter Inszenierung von Cimarosas „Heimliche Ehe“ seinen Namen als Wort- und Bildregisseur befestigt hat, will vor allem die „kleine“ Oper pflegen. Die laufende Spielzeit brachte unter Musikdirektor Radigs Leitung eine wenig zugkräftige Aufführung des „Evangelimann“ und Puccinis „Boheme“. Liane Müllegger (Mimi) ist weitaus die stärkste musikalische Individualität der Heidelberger Oper. Zum erstenmal wird im Laufe des Monats Mai Richard Strauß mit seiner „Ariadne“ in der Heidelberger Oper zu Wort kommen. — Im Konzertsaal ist's in den letzten Wochen etwas ruhiger geworden. Der Bachverein brachte unter Universitätsmusikdirektor Dr. Poppens Leitung eine eindrucksvolle Wiedergabe der „Matthäuspassion“ (Evangelist: Erb), der treffliche Geiger Hermann Diener kramt in alten musikalischen Schätzen und schafft mit seinem Kammerorchester in als „Hausmusiken“ aufgezogenen Konzerten genußreiche Stunden. J. K.

KARLSRUHE. Die Annahme des „Friedensengels" von Siegfried Wagner durch das Bad. Landestheater läßt sich nur durch Höflichkeitsgefühle dem Haus Wagner gegenüber erklären. Kenntnis und Prüfung der dichterischen und kompositorischen Werte dieses Opus hätten unbedingt von seiner Erwerbung abschrecken müssen. Kaum kann selbst in Freundeskreisen Zweifel herrschen darüber, daß für den Komponisten eine Weiterentwicklung der Musik seit Richard Wagner nicht existiert, vor dem gesammelten Werk seines Vaters erstirbt der Sohn in solchem Respekt, daß er unmittelbar hinter ihm erstarrt stehen bleiben muß. Nicht, daß man unbedingt atonal oder expressionistisch musizieren sollte ... jeder, wie er muß ... aber aus diesen endlos ausgesponnenen Akten heraus tönt auch nicht ein Beweis des Müssens, der uns Zeitgenossen mit S. Wagner irgendwie verknüpfte, Taucht im ersten Akt mitunter die Hoffnung auf, es handle sich vielleicht doch um eine Komposition, die neben gewissen Werken des Vaters ihre Bedeutung, historisch gemessen, dokumentieren könnte, so erlischt dieser Funken nur zu rasch. Ich habe selbst die Fähigkeit, beliebte Motive, Harmonien, Manieren R. Wagners mit künstlerischem Geschick zu einem geschmackvollen Potpourri zu verbinden, vermißt. Überall nur aneinanderstückelndes Epigonentum, das den Wunsch hegt, zu machen, aber nicht schaffen kann. Das ist wohl hart, aber es muß gesagt sein. Das gleiche gilt dem Textbuch, das ich als Dichtung zu bezeichnen nicht wage. Die primitivsten Anforderungen dramatischer Kunst bleiben offen oder unbekannt (ach, taugte nur die Musik, das übrige ließe sich alles verzeihen); von innerer Entwicklung oder Durchführung einer Gestalt keine Ahnung; das einzige, spärliche Problem, die Frage des ehrlichen oder unehrlichen Begräbnisses von Selbstmördern (ist ja kein „Problem" in unserm Sinn), es wird mit dem Deus ex machina einer Engelscharen- und Heiligenerscheinung so gelöst, daß auch nicht der frömmste Homo catholicus seine Freude dran haben kann; dieser Kompromiß von Kirche und Theatralik ist ganz vorbeigelungen ... Was nützt bei solchen Vorbedingungen eine technisch glückliche Wiedergabe? Man kann da nur den Kraftaufwand für eine ungeeignete, unkünstlerische Angelegenheit bedauern, aber auch verurteilen in einer Zeit, wo ununterbrochen über Geldmangel und Existenzunmöglichkeit unserer Bühnen gejammert wird. Wozu dann materielle und künstlerische Kräfte für solche Zwecke vergeuden, wozu das Publikum für den „Friedensengel" bemühen, der mit den primitivsten Wünschen des Jahres 1926 so gar nichts zu tun hat und auf keine unserer Fragen antwortet? Das blieb neulich das große Rätsel, als Generalmusikdirektor Ferd. Wagner seinen ganzen Impuls, das Orchester in stärkster Besetzung alle Tonschöne, Tilly Blättermann so viel stimmliche Anstrengung in dieses Sammelbecken Wagnerischer Reminiszenzen verströmte, und als Siegfried Wagner schließlich, von Ovationen der „Theatergemeinde" umbrandet, einen riesigen Lorbeerkranz entgegennahm. Difficile saturam non scribere ... Dr. Karl Preisendanz.

KÖNIGSBERG. Die Königsberger Oper und die mit ihr verbundenen Sinfoniekonzerte sind gerettet, wenigstens für diese Spielzeit. Der Staat ist dem arg bedrängten Institute mit einer ansehnlichen Geldsumme beigesprungen. So konnte unser Stadttheater einige der angenommenen Novitäten unter Dach und Fach bringen.

Hubert Patakys, eines in Berlin lebenden Ungarn, Zweiakter „Traumliebe" hat bei uns nur eine laue Aufnahme gefunden, obwohl er vorzüglich vorbereitet war. Schuld daran ist vor allem das unmögliche Textbuch. Hausfreund und Frau sind Nachtwandler, die als solche ahnungs- und schuldlos in Liebe vereint von einem ihre Häuser verbindenden Brückenbogen in die Tiefe stürzen, als sie der erstaunte Ehemann nach lustig durchzechter Nacht antrifft. Die Musik zu dieser mehr sensationell aufgemachten als innerlich wahren oder auch nur theaterwirksamen Handlung entspringt nur selten einem inneren Muß, ist aber von einigem koloristischen Reiz und wirkt am besten dort, wo sie sich in den Traumszenen gelegentlich dem Tänzerischen vermählen darf und wo sie, von Puccinismen befreit, im Fahrwasser der Operette segelt. Handelt es sich bei Patakys „Traumliebe" um ein wahrscheinlich kurzlebiges Erzeugnis, so darf der Einakter „Arme Ninetta", den uns unser Stadttheater als schön gelungene und sehr beifällig aufgenommene Uraufführung bescherte, auf mehr als lokale Bedeutung Anspruch erheben. Sein Komponist, Otto Besch, ist zur Zeit Ostpreußens stärkstes kompositorisches Talent, ein Musiker, der noch im romantischen Impressionismus wurzelt. Seit Nikolais Lustigen Weibern und Götzens Bezähmter Widerspenstigen ist keine Schöpfung eines Ostpreußen über die Opernbühne gegangen, die sich als musikalisch so echt und stark erwiesen hätte. Kurt Münzer bot dem Komponisten ein Textbuch, das trotz der Gedrungenheit seiner inneren Dramatik und trotz der glücklichen Gegensätzlichkeit seiner Stimmungen doch von romantischer Schablone und einer gewissen sprachlichen Trockenheit nicht ganz frei ist; auch hier entwickelt sich eine Liebesdrama zwischen drei Menschen. Es geht um das Schicksal der Frau, die, ihrem rohen Mann entfremdet, ein eben aufkeimendes neues Glück, das ihr der gerade angekommene Freund, der deutsche Dichter, bringen möchte, mit dem Leben bezahlt. Besch hat es verstanden, dieses Schicksal ganz in Musik aufzulösen. Ob diese Musik aus der Seele des venezianischen Gondelsängers erklingt, der den

Ruf „Arme Ninette" über den Kanal trägt, ob sie lärmend und leichfertig den lockeren Ehemann umgibt, oder ob sie endlich das zwischen der Frau und dem Freunde erblühende Liebeswunder zu tönendem Leben erweckt, sie ist immer echt, immer rhythmischer und melodischer Grazie voll, immer von feingeäderter Klanglichkeit, die nie zerfließt, sondern nach festen Formen strebt. Volksgesang über den Wassern, Sternennacht am venetianischen Himmel, Liebeslust- und -leid tönen hier in einem einzigen Creszendo auf. Unsere großen Opernbühnen werden an der „Armen Ninetta" nicht achtlos vorübergehen.

In den zahlreichen Sinfonie-, Chor- und Kammermusikkonzerten wurde das Übliche geleistet. Einen Hinweis verdient Hugo Hartung, der als Chorerzieher von beachtlichen Qualitäten mit dem Chore unseres jungen Institutes für Schul- und Kirchenmusik und unserem altehrwürdigen Sängerverein erfolgreich konzertierte. Das merkwürdigste musikalische Erlebnis dieser letzten Monate aber ist Bruno Walters Auftreten als Gastdirigent. Er kam zu uns mit romantischen Werken, zeigte sich also von seiner besten Seite und entfesselte Beifallsstürme, wie sie Königsberg noch selten gesehen hat.

Erwin Kroll.

MANNHEIM. Die Bacchantinnen des Euripides. Übersetzung von Berthold Viertel. Musik von Ernst Toch. Uraufführung. Zum Text folgendes: Ohne sich sklavisch an den Urtext zu halten, vermag es B. Viertel doch, den geistigen Gehalt der Euripideischen Dichtung in seiner ganzen Fülle und Tiefe zu fassen und wiederzugeben; seine Sprache ist oftmals von bestrickender Schönheit, ein schönes Ebenmaß, lebendiger Rhythmus und reiche Melodie zeichnen seine Verse aus.

Zu dieser Dichtung schuf nun der Mannheimer Komponist Ernst Toch die Musik, der sich damit zum ersten Male in den Bereich der Bühne begab. Daß diese Aufgabe nicht mit den Mitteln eines modernen, großen Orchesters zu lösen war, ist eine Selbstverständlichkeit. Schon aus rein äußeren Gründen beschränkte sich Toch daher auf ein kleines Orchester. Kammermusikalische Feinheit der Faktur, Klarheit und Durchsichtigkeit sind infolgedessen die Hauptvorzüge dieser Musik, denen noch als nicht minder hochzuschätzende Eigenschaften eine rhythmische Vielgestaltigkeit, reine und edle Linienführung und prägnante Deutung der Stimmung hinzuzufügen sind.

Der Aufführung war ein voller und durchschlagender Erfolg beschieden, der zum großen Teil der geschickten, die Wirkungen von Massen vortrefflich ausnützenden, künstlerischen Gesamtleitung von Herrn Hermann Wlach zuzuschreiben ist.

Mögen diesem ersten Bühnenwerke Tochs weitere folgen, welche die berechtigten Hoffnungen, die seine Bacchantinnen erwecken, erfüllen. Karl Stengel.

ULM a. D. Zu einem musikalischen Ereignis gestalteten sich wieder in diesem Jahre die zehn „geistlichen Abendmusiken" in der ehrwürdigen Dreifaltigkeitskirche. Vor allem war es der Frauenchor Schulze-Albrecht, der durch Darbietung eines Zyklus (von Bach bis Reger) bedeutsame Pionierarbeit leistete. Der Chor steht auf großer Höhe, ist vorzüglich durchgebildet und künstlerisch geleitet. Dies ermöglichte die ausgezeichnete Wiedergabe von Palestrina und Orlando di Lasso. Als Solisten verdienen besonders Irmtraut Weinhardt und Lise Karrer genannt zu werden — Organist Breining erwies sich wieder als feinfühliger Begleiter und trefflicher Solist. -r.

AUSLAND:

LENINGRAD. Ein reges Konzertleben haben wir Fritz Stiedry zu verdanken, welcher die drei letzten Orchesterkonzerte der Staats-Philharmonie auf eine hohe Stufe der Vollendung brachte und sich als durchaus hervorragender Meister des Taktstocks zeigte. Sein Vorgänger Monteux leitete drei vorhergehende Konzerte — fast ausschließlich französische Musik —, vermochte aber als Dirigent kein hervorragendes Interesse zu erregen. Von seinen besten Leistungen wären zu erwähnen: „Schut" von S. Prokofieff, „Istar" von D'Indy, „Psychée" von C. Franck. Eine Suite von Milhaud verdiente nicht gespielt zu werden. In seinem ersten Konzert brachte Stiedry eine Mozart-Sinfonie und die „Domestica" — und zwar vortrefflich. Trotz der sieben Proben, welche er für den „Sacre de Printemps" brauchte, wirkte Strawinskys Ballett nicht überzeugend genug auf mich ein. Nach einer Aufführung von Mahlers „Zweiten" nimmt der hoch geachtete Dirigent leider schon von uns Abschied. — Beide Leningrader Staatsoperntheater brachten 3 Neuaufführungen: Das Marientheater hatte mit den „Drei Orangen" von S. Prokofieff einen ungeheuren Erfolg, wogegen das kleine Opernhaus mit dem „Falstaff" und der „Mona Lisa" vom musikalischen Standpunkt aus sehr abfiel. Auch die Arbeit der Regisseure in letzteren Stücken war von sehr problematischer künstlerischer Wirkung.

Dr. E. Zander.

MAILAND. Auch in der Zeit der großen und so erfolgreichen Konzerttournée Toscaninis durch Nordamerika wurde an der Scala mit aller Gewissenhaftigkeit und großem Fleiß gearbeitet, wie durch zwei vollständige „Ring"-Aufführungen bezeugt werden kann. Im Vorjahr schon hatte man „Rheingold" und „Walküre" in den Spielplan aufgenommen, heuer wurden „Siegfried" und „Götterdämmerung" neu herausgebracht. So kam es, daß hier zum ersten Male in italienischer Sprache — zum ersten Male in Italien überhaupt, seit jenem berühmten Gastspiel der Truppe Angelo Neumanns — das

gesamte Riesenwerk Richard Wagners in der einzig richtigen, zyklusmäßigen Form aufgeführt wurde und dies in einer Zeit, deren markant nationaler Charakter sich naturgemäß auch auf künstlerischen Gebieten fühlbar zu machen beginnt.

Nichtsdestoweniger bewies das überaus zahlreiche Publikum, das den beiden Aufführungsserien beiwohnte, seine durch nichts beeinflußbare Begeisterung für Wagner und sein gigantisches Werk, und bewies damit eine musikalische Reife, die Wunder nimmt. Wenn die Aufführungen selbst auch nicht über all die zahlreichen und mannigfachen Schwierigkeiten triumphieren konnten — macht sich doch z. B. der allgemeine Mangel an guten Tenören sogar bei der Besetzung der italienischen Opern recht unangenehm bemerkbar —, so muß man doch für den außerordentlichen Erfolg dem Dirigenten, Ettore Panizza, und dem Spielleiter, Ernst Lert, uneingeschränktes Lob zollen, und ein Wort der Dankbarkeit an Arturo Toscanini richten, dessen erhabener Künstlerschaft und dessen eisernen Willen diese Aufführungen eigentlich zu danken sind, ein Markstein in dem Kapitel der Musikgeschichte: „Wagners Musik außerhalb Deutschlands". -tz.

TAKARAZUKA (Japan). Durch die unermüdliche Tätigkeit des Dirigenten Jos. Laska hat sich hier ein reges Musikleben entfaltet. Es wird vor allem viel deutsche Musik gemacht und, wie uns Herr Laska mitteilt, will er es sogar mit modernen Werken wie Hindemiths „Junge Magd", Jokls Kammerlieder und Gg. Schumanns Klavierquintett versuchen. Letztere kommen in Kobe, einer Stadt von 600000 Einw. (4000 Europäer) zur Aufführung. Ein Musikverein, den Laska daselbst ins Leben gerufen hat, plant für jeden Winter 5—6 Kammerkonzerte. Anfang Februar fand in Osaka, einer 2-Millionen-Stadt, das erste Radiokonzert mit Beethovens I. Sinfonie statt.

Weitere Berichte s. S. 310.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Das II. Pfälzische Musikfest in Kaiserslautern, das in den Ostertagen stattfand, brachte unter Mitwirkung bewährter Solisten Werke von Wagner (Parsifal), R. Strauß u. Mahler (8. Sinfonie). Einem Bericht zufolge wurde durch die Unzulänglichkeit der Chöre die Gesamtwirkung erheblich beeinträchtigt. In die Leitung des Festes teilten sich die Generalmusikdirektoren Müller-Prem u. Ernst Boehe.

Ein Regerfest findet vom 9.—11. Mai, anläßl. der 10. Wiederkehr des Todestages von Reger, in Jena unter Univ.-Musikdir. Rud. Volkmann statt.

Ein Händelfest findet am 5., 8., 10. und 12. Juni im Kristallpalast zu London statt.

Das hier schon näher angezeigte Musikfest der I. G. für neue Musik findet vom 15. bis 22. Juni in Zürich statt.

In Paris veranstaltete man ein Honegger-Fest, bei dem der „König David", die „Pacific 231", das Concertino für Klavier und Orchester, eine Osterhymnus für Frauenchor und Orchester und zwei Gesänge aus Shakespeares „Sturm" aufgeführt wurden.

Das Mittelrhein. Musikfest findet in diesem Jahre vom 14. bis 16. Mai in Saarbrücken statt. Auf dem Programm stehen Werke von Beethoven, Brahms, Bruckner, Reger u. Pfitzner („Von deutscher Seele"). Solisten: Lotte Leonard, Ruth Arndt, Gumar Graarud und Hermann Schey. Gesamtleitung: Felix Lederer.

Der 300 Mitglieder zählende Bach-Chor in Bethlehem (Nordamerika) veranstaltet auch dieses Jahr unter seinen Leiter Dr. J. Fred Wolle ein Bach-Fest und zwar am 14. u. 15. Mai. Sieben geistl. Kantaten und die Motette „Singet dem Herrn" werden aufgeführt.

Ein großes, fünftägiges Kammermusikfest mit Werken von Mozart, Beethoven, Brahms und Reger veranstaltet der Verein Beethovenhaus in Bonn in der Himmelfahrtswoche. Mitwirkende: Elly Ney, Schlusnus, Prof. Dreisbach, Prof. Wendel und die Quartettvereinigungen Klingler, Wendling u. Rosé.

In Eisenach findet vom 8.—12. Mai ein Beethovenfest statt.

Das diesjährige IV. Wernigeroder Musikfest findet am 7., 9. und 11. Juni statt. Es umfaßt drei Veranstaltungen: Ein großes Männerchorkonzert, ein Kammermusikabend mit dem Priscaquartett und ein Opernabend mit Hannoverschen Kräften. In letzterem gelangt unter Prof. Krasselts Leitung Mozarts „Cosi fan tutte" zur Wiedergabe.

In Bielefeld fand ein zweitägiges Bachfest, verbunden mit einer Feier zu Ehren des 40jährigen Dirigentenjubiläums von Prof. Wilh. Lamping, dem Dirigenten des dortigen Musikvereins statt.

Die am 5. Juni in Eutin beginnende Carl Maria von Weber-Woche ist mit einer Weberausstellung im Eutiner Schloß verbunden.

Im Rahmen der vom 3.—6. Juni stattfindenden 700-Jahrfeier der Hansastadt Lübeck sind folgende musikalische Veranstaltungen vorgesehen: ein Kirchenkonzert mit Werken von Buxtehude und Bach, eine Mozart-Oper, die „Meistersinger", ein Sinfoniekonzert unter Abendroth und ein Massenkonzert der Männerchöre des Niedersächs. Sängerbundes. Ferner plant die Stadtbibliothek in Verbindung mit einer Buchschau eine Ausstellung ihrer musikalischen Schätze.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

— Im Staatsinstitut für Kunstwissenschaft Leningrad hielt Ars. Awramoff einen Vortrag über ein neues Temperierungssystem (Achteltonsystem) vom Autor „Universal-Tonsystem" genannt. Die mathematischen Darlegungen von Awramoff sind nur von wissenschaftlichem Werte, mit Ausnahme der Stelle, die von der Unterton-Skala handelt, welche für etnographische Zwecke, besonders für Bestimmung der akustischen Natur der russischen und orientalischen Volkslieder, mit großem Erfolg zu gebrauchen wäre. Die Verlesung wurde durch

Vortrag auf 3 Fisharmonia und 4 verschieden gestimmten Klavieren veranschaulicht. J. Z.

In Jena fand vom 9.—14. April eine Thüring. musikpädagogische Woche statt. Stattgefundene Vorträge: Jöde „Chorgesang in der Schule", Dr. Argelander: „Musikal. Entwicklung des Kindes" und „Musikalische Begabung", Walter Rein: „Das Thüringer Liederbuch"; „Musikalischer Anfangsunterricht" und „Arbeit in einer Singschulklasse" (mit praktischer Vorführung). Studienrat Walter Kühn-Berlin: „Schulmusikererziehung", und „Gehörsbildung" und „Musikalische Kunstwerke in der Schule". Regierungsrat Wicke-Weimar „Musik in der Lehrerbildung", Prof. Leo Kestenberg „Schul- und Privat-Musikunterricht, sowie weitere Vorträge über Musikstile, Musikkulturkunde im Lehrplan, Stimmstörungen, Tonika-Do-Lehre, Stimmbildung, das Tonwort im Unterricht.

Das Krüß-Färber-Konservatorium in Hamburg hat vor etwa einem Jahre eine Opernschule unter Walter Elschner, dem Oberregisseur des Stadttheaters, ins Leben gerufen, die schon jetzt mit einer wohlgelungenen Opernaufführung hervortreten konnte. In den Hamburger musikal. Kreisen bringt man den Bestrebungen des Instituts, das unter Dr. Mayer-Reinach und Friedr. Färber steht, große Erwartungen entgegen.

Das Konservatorium des Musik- und Opernschule von Max Plock in Braunschweig konnte im April auf sein 30jähriges Bestehen zurückblicken. Heute sind daselbst 18 Lehrkräfte beschäftigt und die Schülerzahl beträgt fast 400.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer macht folgende Mitteilung: „Die Gesellschaft hielt am 28. März ihre ordentliche Hauptversammlung ab, auf der folgende Herren in den Vorstand gewählt wurden: Dr. Richard Strauß (Vorsitzender), Prof. Eduard Behm, Hugo Kaun, Prof. Wilhelm Klatte, Dr, Julius Kopsch. Als wichtigstes Ergebnis der Verhandlungen ist zu verzeichnen, daß die Versammlung einstimmig zu der Feststellung gelangte, die von der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer und dem größen Teil der reichsdeutschen Verleger angestrebte Verständigung über die Errichtung einer gemeinsamen deutschen Anstalt zur Verwertung der musikalischen Aufführungsrechte lasse sich nicht ermöglichen. Dieses für die Öffentlichkeit bedauerliche Ergebnis war nicht zu umgehen, nachdem durch den erneuten Vertragsabschluß der Gegenseite mit dem österreichischen Verbande den weiteren Verhandlungen der Boden entzogen war. Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer wird nach der nun eingetretenen Klärung in entschiedener Weise ihre ursprünglichen, von Friedrich Rösch aufgestellten Ziele weiter verfolgen in einer Form, die den Bedürfnissen der öffentlichen Musikpflege voll gerecht wird". — Schade, daß die Einigungsversuche wiederum mißglückt sind.

PERSÖNLICHES

Der schwäbische Komponist Christian Knayer, der Begründer des Württ. musikpädagog. Verbandes und Inhaber einer Musikschule in Stuttgart, begeht am 29. Mai seinen 50. Geburtstag. Als Komponist trat er vor allem mit Liedern und dankbaren Klavierstücken hervor.

In Ergänzung unserer Notiz über die Stuttgarter Madrigalvereinigung (Aprilheft S. 243) teilt Dr. Holle mit, daß er sich mit einem Teil der Mitglieder aus technischen Gründen von der alten M. V. getrennt habe und unter dem Titel „Holles Madrigal-Vereinigung-Stuttgart" nach wie vor den von ihm verfolgten Zielen nachstrebe.

Generalmusikdirektor Dr. G. Göhler hatte in Göteborg, (Schweden), wo er verschiedene Konzerte dirigierte, außerordentliche Erfolge.

Todesfälle:

† auf seinem Landsitze bei Sobieslau in Böhmen Heinrich Káan von Albest, der langjährige Direktor des seinerzeitigen utraquistischen Prager Musikkonservatorims, im 73. Lebensjahre. Káan war auch als Pianist, namentlich aber als Klavierpädagoge sehr geschätzt und hat als Komponist zahlreicher gediegener Klavierstücke, Kammermusikwerke, Sinfonien und Ballette Anerkennung und Beifall gefunden. —ek.

† Fritz Dietrich, der beliebte Kapellmeister des Aachener städt. Orchesters, mit 51 Jahren.

† der holländische Bariton Joseph Orelio mit 72 Jahren zu Amsterdam.

† Edwin Schmuck, Lehrer und Organist in Bad Ilmenau, ein um das Musikleben seiner Stadt hochverdienter Mann. In unserer Zeitschrift ist der Dahingegangene in früheren Jahren mit einigen feinsinnigen Aufsätzen vertreten.

† Jaroslav Hoppe, der 48jährige deutsch-tschechische Tonsetzer, in seiner Heimatstadt Kromeric. Von seinen Werken seien besonders seine Lieder erwähnt, für die sich s. Z. Meschaert sehr warm einsetzte.

† der bekannte und geschätzte Münchener Gesangsmeister Karl Erler mit 67 Jahren.

† Dr. Gustav Ophüls, der durch sein warmes Eintreten für Brahms auch in weiteren Kreisen bekannt gewordene Düsseldorfer Landgerichtsrat, mit 60 Jahren. Ophüls, der auch Brahms persönlich nahe stand, ist unseren Lesern vor allem durch den Aufsatz „Brahms über sein Chorwerk Gesang der Parzen" in H. 11, 1921 und den nachfolgenden Auseinandersetzungen mit Walter Niemann (H. 7, 1922, H. 1, 1925) bekannt geworden.

† der Wiener Komponist Oskar Metzner mit 40 Jahren.

† in Zürich am 20. April der Pianist Paul Otto Möckel, Professor an der Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart, an einem schweren Nierenleiden. Zusammen mit seiner Gattin, der Geigerin Catharina van Bosch, übte er eine ausgedehnte Konzerttätigkeit aus.

† der Hamburger Opernsänger Heinrich W. Buers mit 46 Jahren. Er wurde das Opfer eines Automobilunfalls.

Im April verlor Hans Pfitzner in Unterschondorf am Ammersee seine Lebensgefährtin, die unter zahlreicher Beteiligung von Freunden und Berufsgenossen ihres schwer getroffenen Gatten beerdigt wurde.

Berufungen:

— Zum Vorsitzenden der Prager deutschen Musik-Staatsprüfungs-Kommission wurde an Stelle des zurückgetretenen Prager deutschen Tondichters Rudolf Freiherr Prochazka der Direktor der Prager deutschen Musikakademie Romeo Finke ernannt.

— Prof. Reichwein zum Bochumer Generalmusikdirektor an Stelle Rudolf Schulz-Dornburgs.

— Der Pianist Edwin Fischer zum Leiter der Sinfoniekonzerte des Musikvereins Lübeck. Die Verpflichtung ist auf den ungewöhnlichen Erfolg zurückzuführen, mit dem der Künstler ein dortiges Konzert mit Kammerorchester geleitet hat.

— Prof. Fritz Heitmann als Orgelvirtuose zu den diesjährigen Reger-Festen nach Jena und Essen.

— Generalmusikdir. Dr. Alfred Lorenz zum Honorarprofessor für Musikwissenschaft an der Universität München.

— Willem Mengelberg zum Ehrendoktor der Universität Columbia.

— Kapellmeister Max Hiesgen an das Hess. Landestheater in Darmstadt.

— Der Komponist Hermann Ambrosius zum Lehrer für Theorie an das Leipziger Konservatorium.

Franz Wethlo, der bekannte Berliner Gesangslehrer, wurde vom Ministerium zum Leiter des Phonetischen Laboratoriums der 2. Universitäts-Hals-, Nasen- u. Ohrenklinik ernannt und mit Vorlesungen beauftragt.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

— Das erste Werk, das nach dem Kriege von einem lebenden deutschen Komponisten auf einer belgischen Opernbühne aufgeführt wurde, ist Heinr. Zöllners „Versunkene Glocke", die kürzlich in Antwerpen unter großem Beifall in Szene ging.

— In Philippopel hielt Christo Pantscheff, der Direktor der dortigen Musikschule, auf Einladung des Bulgar.-deutschen Kulturvereins einen Vortrag über Regers 100. Psalm.

— Zum Gedächtnis an den 300 jährigen Todestag des Erbauers der Münchener Michaels-Hofkirche, Herzog Wilhelm V., wurde eine Festmesse des Münchner Komponisten Karl Wachter unter Leitung von Prof. Singer erstaufgeführt.

— Das Kölner Prisca-Quartett konzertierte sehr erfolgreich in Rom.

— Die Pianistin Jda Biel und der Klarinettist Eduard Liebhold brachten Regers wenig bekannte 3 Sonaten für Klarinette und Klavier in Frankfurt a. M. mit schönem Erfolg zur Wiedergabe.

— In Potsdam kamen in einem Philharm. Konzert Strawinskys „Piano-Rag-Music" und Jean Wieners „Sonate syncopée" erstmals zu einer durch starkes Zischen belebten Aufführung.

— Karl Loewes selten aufgeführtes Oratorium „Das Sühnopfer des neuen Bundes", brachte der Braunschweiger „Verein für klassische Kirchenmusik" zur Wiedergabe.

— Das Berliner „Akademische Orchester" will im Sommer 1926 unter Jon Leifs Leitung eine Konzertfahrt nach Island machen.

— Der Konzertverein in Weißenfels a. S. brachte am 31. März unter Leitung von Oswalt Stamm eine stilvolle Aufführung des „Messias" v. Händel. Solisten waren: Cläre von Conta-Erfurt, Maria Schultz-Birch-Weimar, Martin Otto-Dresden, Reinhold Gerhardt-Leipzig.

— Eine bemerkenswerte Aufführung des Händelschen Messias fand in Husum unter dem Flensburger Musikdirektor Kurt Barth statt. Außer einheimischen Kräften („Theodor Storms Gesangverein", Gesangverein Harmonie und Männergesangverein) wirkten das Flensburger städt. Orchester und ein Leipziger Solisten-Quartett (Frau Brzezinska-Kirchner, E. Merklein, Hanns Fleischer, Oskar Laßner) unter bestem Gelingen mit.

— Eine vorbildliche Tätigkeit entfaltet der etwa 100 Sänger zählende Singverein in dem kleinen Jever i. O. (6000 Einw.) unter seinem Dirigenten Gg. Kugler. So kamen 1924: Brahms' Deutsches Requiem und Bachs Weihnachtsoratorium, 1925: Händels Acis u. Galatea und Haydns Schöpfung und 1926: Bachs Johannespassion unter Mitwirkung des Oldenburger Landesorchesters zu Gehör und haben weit über Jevers Grenzen hinaus Beachtung gefunden.

— Die für diesen Sommer angekündigte deutsche Theaterausstellung „Maske Magdeburg" mußte infolge technischer Schwierigkeiten auf Mai 1927 vertagt werden.

— Pfitzners „Palestrina" gelangte am ersten Osterfeiertage im Schweriner Landestheater mit dortigen Kräften unter Prof. Kaehler zu einer würdigen und eindrucksvollen Erstaufführung.

— In Berlin ist die Errichtung eines staatl. Musikhauses geplant. In dem betr. ministeriellen Entwurf heißt es u. a., daß der Staat in ähnl. Weise, wie er dem Kunstinteresse der Bevölkerung durch die kostspielige Erhaltung der Museen Rechnung trägt, allen Schichten der Bevölkerung beste Musik vermitteln will.

— Walter Böhmes Oratorium „Die Jünger" fand vor ca. 12000 Zuhörern seine westdeutsche Erstaufführung am Karfreitag in der Westfalenhalle zu Dortmund. Leiter des Konzertes war Musikdirektor M. Spindler.

— Die Sammlung des Beethovenhauses in Bonn wurde um ein bedeutsames Manuskript, nämlich die Entwürfe Beethovens zu seinem zweiten ungedruckten Violinkonzert in B-Dur (aus dem Nachlaß Maximiliane Brentanos) bereichert.

Rich. Strauß' „Rosenkavalier". erlebte in Monte Carlo seine französische und in Antwerpen seine belgische Erstaufführung; erstere in französischer, letztere in flämischer Übersetzung.

Die bekannte Leipziger Pianofortefabrik von Julius Feurich konnte dieser Tage ihr 75jähriges Geschäftsjubiläum begehen.

Das nächste Heft erscheint am 16. Juni

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

93. JAHRG. LEIPZIG / JUNI 1926 HEFT 6

Dem großen Romantiker!

Zu Carl Maria von Webers 100. Todestag am 5. Juni

Von Dr. Alfred Heuß

Mitten in eine Zeit, die der Romantik den Garaus zu machen versucht, fällt ein romantischer Gedenktag erster Ordnung, der 100. Todestag Carl Maria von Webers, des eigentlichen Begründers der musikalischen Romantik. Wenn Jubiläen bedeutender, noch unmittelbar wirksamer Männer auch einen tieferen Sinn haben sollen, wird man sein Augenmerk vor allem auf jenen Punkt richten wollen, der im Brennpunkt der feiernden Zeit steht, und es unterliegt da für unsere Gegenwart keinem Zweifel, daß die Frage der musikalischen Romantik mit an vorderster Stelle steht. Weber war ihr Urheber, wir haben somit, von dem Jubiläum sogar abgesehen, allen Grund, uns zu fragen, ob das von Weber in die Entwicklung der Musik Gelegte auch für unsere Zeit Gültigkeit besitzt. So fragen wir zunächst: was brachte Weber?

Man tut soweit ganz recht daran, mit der Romantik, also gerade mit Weber, ein besonderes Datum in der Musik beginnen zu lassen, nur wollen wir uns von allem Anfang an davor hüten, diesem Datum prinzipiell trennende Bedeutung zu geben. Das führt zu Einseitigkeiten und zu Widersprüchen, aus denen es ein Entrinnen nicht mehr gibt. Wie ist denn auch Weber zunächst entwicklungsgeschichtlich zu verstehen? Spitta hat in seinem Jubiläumsartikel auf Webers hundertsten Geburtstag[1]) (1886), weitaus dem besten, das bis dahin über Weber geschrieben worden ist, darauf hingewiesen, daß dieser sich auf rein musikalischem Wege schwer begreifen lasse. „Daß Mozart auf Haydn, Beethoven auf Mozart und Haydn gefolgt ist, verstehen wir ohne weiteres, hier haben wir ein Gefühl einer Notwendigkeit. Weber steht außerhalb des Ringes. Er ist ganz anders geartet wie jene großen Meister, anders auch als Schubert, anders als Spohr." Und er fährt fort: „Man darf behaupten, daß am Anfang unseres Jahrhunderts wohl kaum jemand eine Künstlererscheinung, wie er sie ist, geahnt haben wird. Und dennoch bewies das Jauchzen, mit welchem das deutsche Volk seinen Sang belohnte, daß er ein solcher war, der kommen mußte." Außerhalb des Ringes! Das ist ein schweres, gewichtiges Wort, ein solches, das wir heute, nachdem wir in der Musik so vieles erlebt, mit größerer Vorsicht anwenden werden, als es damals der große Historiker für nötig

[1]) „Zur Musik". Gesammelte Aufsätze. 1892.

befunden hat. Sagen wir denn auch gleich: Niemals hätte Weber sein Neues mit einer derartigen absoluten Überzeugungskraft vorbringen können, wäre er nicht zugleich in unmittelbarer Verbindung mit dem Früheren gestanden, einzig und allein auch der Grund für die Dauerhaftigkeit seiner glücklichsten Werke. Immerhin, wir stehen vor einer schwerwiegenden Frage und es wird gut sein, sich über das „Neue" in der Musik kurz auszusprechen.

Jeder originale Künstler, weiterhin jede kunstschöpferische Zeit faßt die Kunst und in ihr die einzelnen Vorwürfe mit einer besonderen, in jedem einzelnen Fall nur ihnen eigenen Intensität an und hieraus entspringt dann das „Neue", das denn auch verschieden genug aussieht. Aber zwei Hauptarten lassen sich ziemlich klar unterscheiden. Das Neue kann erstens in einer Steigerung, Konzentrierung oder Vertiefung des Bisherigen bestehen, oder aber in der Hervorkehrung einer als solchen ganz neuen Seite, betreffe es einen einzelnen Vorwurf oder auch die Gesamterscheinung eines Künstlers. Aber auch im ersten Fall entsteht ein Neues, weil sowohl die musikalischen Grundlagen tiefer, als auch die gesamte geistige Einstellung verschieden sind. Im allgemeinen steigerten die früheren großen Künstler, indem sie synthetisch zusammenfaßten, ihre Vorgänger, so ein Palestrina wie auch ein Bach oder Händel; das gleiche, von ihnen übernommene Thema wird in ihren Händen größer, und demgemäß der ganze Bau. Auch Beethoven sieht es, bei all seinem Individualismus, noch sehr stark auf ein Nacheifern mit seinen Vorgängern ab, das bei ihm, da er großen Vorbildern gegenübersteht, zu einem Ringkampf wird. Im ganzen haben es die starken, männlichen Naturen mit dieser Seite des Neuen zu tun; von Natur größeres Kaliber, müssen sie das Vorhandene diesem anpassen, zumindesten ihrer Persönlichkeit entsprechend umformen. —

Dann aber die zweite Hauptart. Hier findet keine Steigerung des Überkommenen statt, sondern wir stoßen auf etwas als solches Neues. Es sind meist originelle, besonders geartete Künstler, die aus diesen oder jenen Gründen z. B. dem gleichen Vorwurf eine ganz neue Seite abgewinnen, ihn in einem neuen Lichte sehen, und hiervon erfüllt, gelingt es ihnen bei ihrer künstlerischen Potenz dieses Neue auch künstlerisch zur Darstellung zu bringen. So sie dabei das Bisherige nicht vernachlässigen, sondern imstande sind, dieses einigermaßen einzubeziehen, so entsteht wirklich etwas Besonderes. In den meisten und gerade neueren Fällen wird aber das bereits Vorhandene vernachlässigt und weist Mängel auf, so daß nur das als solches Neue in den Vordergrund tritt und nunmehr, weil es isoliert erscheint und nicht mit Erprobtem genügend verquickt ist, seine Fragwürdigkeit bald genug enthüllt. Aber auch dann, wenn dies nicht zutrifft, ergibt sich, daß alles Neue die Kräfte, die früher zur Gestaltung von Erprobtem zur Anwendung gelangten, zu einem Teil für seine Zwecke absorbiert und dadurch natürlich eine Verschiebung zu Ungunsten des Früheren eintritt. Wehe aber, wenn es durchaus vernachlässigt wird; das rächt sich mit eiserner Notwendigkeit.

Weber gehört dieser zweiten Gattung an. Er steigert musikalisch keinen seiner Vorgänger, die auch allzu wuchtig vor ihm stehen, aber er bringt, kraft seiner besonders gearteten Persönlichkeit, die ein Gegebenes von einer neuen Seite sieht, Neues. Worin dieses besteht, sei zunächst nur kurz angedeutet. Weber hat für seine Vorwürfe — gedacht ist zunächst natürlich an seine Opern — das entdeckt, was wir mit einem Fremdwort Milieu nennen, er zeigt seine Menschen in ihrer unmittelbaren Umgebung und läßt sie aus dieser hervorwachsen, und was diese Tat, ein musikalischer Beseelungsprozeß eigenster und weittragendster Art, im ganzen bedeutet, werden wir nachher sehen. Niemals hätte ihm aber diese Gabe, gleichsam wie mit einem Zauberstock eine Welt durch das Medium der Musik erstehen zu lassen, viel genützt, hätte er nicht auch in der Be-

herrschung des Überkommenen seinen Mann gestellt. Und dieser bei Weber denn doch noch engen Verbindung von ganz Neuem und Erprobtem verdankt er seine Bedeutung, wie er auf diese Synthese auch angewiesen ist. Denn hat er nichts Neues in seinem Sinn zu sagen, und ist er deshalb auf das Erprobte, auf ein Musizieren ohne den besonderen Anreiz des Neuartigen angewiesen, so fällt er ohne weiteres gegenüber seinen bedeutenden Vorgängern ab, was in seinen Instrumentalwerken — selbstverständlich von den Ouvertüren, die ja aus den betreffenden Opern gespeist werden, abgesehen — klar genug zutage tritt. Aber auch in ihnen dokumentiert sich sein spezifischer Geist; ein Stück wie die heute allerdings fast zu Tode gespielte „Aufforderung zum Tanz“ ist derart einzigartig, verlebendigt mit rein instrumentalen Mitteln einen „außermusikalischen“ Vorgang so einzigartig, wie es die Geschichte der Musik bis dahin überhaupt nicht gekannt hat. Man steht hier genau so vor einem Phänomen, dessen Wirkung wohl jeder spürt, aber keiner erklären kann, wie in entsprechenden Stücken von Webers Hauptopern. In allem, wo er seine ganz spezifische Natur dokumentieren kann, ist und bleibt Weber etwas, was es vor ihm in dieser Art überhaupt nicht gegeben hat. Keiner hat das auch schärfer erkannt als Beethoven und es neidlos gepriesen.

Man hätte denn auch zu fragen, worin Weber spezifisch deutsch ist. Er ist es nämlich keineswegs im Sinne der großen Meister, die es sich in ihrer Kunst weit schwerer machten und schwerer machen mußten als Weber, der, im Gegensatz zu ihnen, mit jenem spezifisch Neuen auftrat, das ihm gestattete, dem Verinnerlichungsprozeß aus dem Weg zu gehen, der den großen deutschen Meistern vor allem zu ihren Instrumentalwerken verhalf. Im Gegenteil, Weber veräußerlicht auf diesem Gebiet, aber unbeschadet seiner eigentlichen Persönlichkeit. Deutsch ist aber Weber durch die Beseelung vor allem der Natur, überhaupt dadurch, daß er „Dinge“ zu beseelen vermochte, die bis dahin in der Tonkunst mehr oder weniger starr und unbelebt geblieben waren, und deshalb nur mit obligaten musikalischen Mitteln gegeben werden konnten. Vor Weber hat z. B. weder das Meer, noch vor allem der Wald musikalisch gelebt, und daß er gerade den letzteren, als eine Art musikalischer Eichendorff, entdeckt hat und zwar in der lauschig-heiligen Ruhe der „Waldeinsamkeit“ wie in seiner Dämonie, das noch besonders hat ihm die Herzen des deutschen Volkes bis auf den heutigen Tag geöffnet.

Auch hier ist ein historischer Rückblick nützlich. Die Geschichte der Musik verläuft schließlich in dem Sinne, die ganze Welt in den Bereich der Musik zu ziehen, mit anderen Worten, die Welt durch das Medium der Musik zu schauen, zu erfühlen, gewissermaßen zu ergründen. Der transzendental unpersönlichen Musik des Mittelalters machte das 17. und 18. Jahrhundert ein Ende und während zweier Jahrhunderte beschäftigen sich die Komponisten vor allem mit der Darstellung der einzelnen, für die Musik erst zu gewinnenden menschlichen Affekte, denen man auf die verschiedenste Art und Weise beizukommen sucht. Als hier, durch die Wiener Klassiker, ein vorläufig letzter Höhepunkt erreicht war, mußte denn doch wohl mit einer gewissen Notwendigkeit — so daß ich denn auch Spitta hierin nicht ganz beipflichten kann — auch an Außengebiete herangetreten werden. Intensiver als früher und in einer neuen Art wurde die Natur belauscht und musikalisch belebt, und weiter, der Mensch wurde nicht nur auf seinen Charakter hin, sondern auch auf seinen sichtbaren Ausdruck betrachtet; es gibt bei einem Weber nunmehr Bauern, Bürger und Ritter, nicht nur Menschen, die ein Bauernwams, ein bürgerliches Kleid, eine Rüstung tragen, sondern man hört sie urplötzlich in der Sprache ihres Standes sprechen. Wie naiv und überaus bezeichnend für das 18. Jahrhundert hat noch Hiller Hoch und Niedrig durch Anwendung von Arie und Lied geben zu können

geglaubt! Man sieht da klar, an den Formen als solchen liegt es wirklich nicht, die Aufgabe mußte auf ganz andere Art, von innen heraus, gelöst werden. Und auch hier ist Weber der große Entdecker gewesen. So etwas wie sein Kilian im „Freischütz": „Schau der Herr mich an als König", ist vorher nie geschrieben worden und man tut gut daran, Weber mit dem schärfsten Charakterdarsteller in der Musik, mit Mozart, zu vergleichen. Weber gibt seine gelungensten Gestalten greifbarer in dem Sinne, daß er gleichsam die Entfernung zwischen ihnen und uns als Betrachtern verringert, wie er auch das Unsichtbare musikalisch geradezu greifbar macht. Bei Mozart ist alles noch, bei schärfter Naturtreue, in eine gewisse objektivierende Ferne gerückt, weshalb man auch einen größeren Überblick hat, man muß, um auch das Einzelne bemerken zu können, genauer hinsehen, woher es auch rührt, daß bei Mozart noch so unendlich Vieles gar nicht beachtet und erkannt ist. Bei Weber steht man — als Zuhörer und Zuschauer — in unmittelbarer Nähe der Personen, schaut ihnen ohne weiteres ins Gesicht und kann buchstäblich ihr Mienenspiel beobachten, wie man glaubt, mit ihnen sich unterhalten zu können. Dazu kommt noch, daß wir die gleiche Luft wie die betreffenden Personen zu atmen glauben, in Agathens Mondszene z. B. fühlen wir uns förmlich im Mondlicht. All das — und wie viele Beispiele finden sich in Webers Hauptopern — ist von einer faszinierenden Neuheit, dabei auch heute noch so wirksam wie vor hundert Jahren.

Fragt man, wie Weber derartiges „macht", so steht eigentlich jeder dumm da. Es sind vielfach nur ein paar Töne, aber derart, vor allem hinsichtlich der Instrumentation, gebracht, daß eines wenigstens klar wird: Weber hat auch den einzelnen Ton beseelt, ihm einen Inhalt gegeben, so daß er nun in einer Art zu leben beginnt, von der die früheren Musiker denn doch noch kaum eine Ahnung hatten. Die Metaphysik des Klanges hebt an, ein echt romantisches Erzeugnis, und wenn im Verlaufe der Zeit aus dieser Metaphysik ein Physisches gemacht wurde, so trifft hieran Weber keine Schuld. Was verdanken wir ihm aber nicht alles! Ohne Weber vor allem keinen Wagner, keine „Meistersinger". Hier hat ein Künstler, noch größer und vielseitiger angelegt als Weber selbst, aber ohne diesen einfach nicht denkbar, das im Hinblick auf frühere Musik unglaubliche Wunder fertiggebracht, eine vergessene, tote Welt so leibhaftig durch das Medium der Musik erstehen zu lassen, daß wir uns in den Zunftstädten des Mittelalters fast besser auskennen als in unserer Zeit; denn die Musik läßt uns das Wesen dieser Menschen unmittelbarst erleben, nichts drängt sich zwischen uns und die damaligen Menschen, ähnlich wie im „Freischütz" stehen wir mitten unter ihnen, glauben ihren Tonfall zu hören, und fühlen, nein sehen zugleich, was dahinter steht, der ganze Geist ihrer Zunft, ihrer besonderen Bürgerlichkeit. Man muß heute, wo gerade die Gebildeten vor lauter Langweile und einseitigster Überbildung nicht mehr fähig sind, derartiges ohne weiteres zu fühlen und eine Händelsche Oper mit ihrem Text-Mechanismus — ich bin Händelianer schon vor 20 Jahren gewesen — jedem Wagnerschen Musikdrama vorziehen, man muß heute die Leute auf derartiges, worin die Tonkunst Fähigkeiten von innerstem Werte zum erstenmal seit Existenz der Musik offenbart, förmlich hinstoßen, um so mehr, als heute die Webersche Kunst, mittels der Musik vergangene Zeiten, einzelne Stände, Völker, Gegenden, das Reich der Luft und des Wassers wie das des Unsichtbaren, lebendig zu machen, trotz aller Versuche mit fremden Tonsystemen nahezu versiegt und Ermattung eingetreten ist. Man höre sich von hier einen Rosenkavalier, sicher ein Werk von unbestreitbaren Potenzen, an. Auch hier wäre es darauf angekommen, eine vergangene Welt mittels der Musik heraufzuschwören, aber ach, statt der Welt der Menuette und Sarabanden erhalten wir eine solche des Walzers, die zu gebende Welt blieb versunken.

Man sieht da wohl, was dazu gehört, ein Weber, ein Wagner zu sein. Ohne Weber gäbe es aber auch keine Oper wie Verdis „Aida", in der uns das einstige Ägypten mit seinem Priestertum und seiner Würde, seinen Mauern und seiner Gegend in lebendigster Weise aus gegenübertritt. Wie denn Weber in ganz außerordentlichem Maße gerade auch auf das musikalische Ausland gewirkt hat. Daß es ihn in seiner spezifischen deutschen Eigenart wohl verstehen, aber nicht eigentlich lieben lernen konnte, hat Wagner für alle Zeiten dargetan; ohne Weber gäbe es aber keine französische Musikromantik, die wiederum der Untergrund für den modernen Impressionismus werden sollte. Derjenige Impressionismus aber, der noch in gesunder Verbindung mit klassisch geformter Musik steht, hat in Weber seinen eigentlichen Vater zu sehen. Wie überhaupt Weber auf die Musik gewirkt hat, gehört immer noch zu den ungeschriebenen Kapiteln der Musikforschung, die in diesem Fall allerdings ohne besondere psychologische Einstellung nicht auskommen wird, während sie statt dessen ruhig die stilkritische Methode an den Nagel hängen darf, weil diese nur dem negativen Moment der musikalischen Romantik, der Formzersetzung, beikommen kann. Wir haben uns letzthin bei Behandlung verschiedener Fassungen von Mörikes Gedicht „Das verlassene Mägdlein" mit einem modernen impressionistischen Liedbeispiel eingehender beschäftigt. Was hier Hugo Wolf so einzig gab, steht in unmittelbarer Verbindung mit Weber, der nun einmal auf diesem Gebiet, weil er gewissermaßen prinzipiell vorging, Bahn gebrochen hat. Denn immerhin sei darauf hingewiesen, daß auch Weber Vorgänger hat, musikalische Beseelungen, Verlebendigungen in seinem Sinne auch vor ihm zu finden sind. Man kann da sowohl an Bach — aber nur an vereinzelte Beispiele — wie besonders an Händel denken, dessen „Israel in Egypten" Beispiele von greifbarster „außermusikalischer" Musik enthält. Aber weit näher steht dem Komponisten des „Freischütz" ein Gluck, der in der Elysiumsmusik seines „Orfeo" eine Traumwelt ebenso lebendig machte wie ein Weber das Reich der Luftgeister. Aber, trotz allem, in Webers Verfahren steckt etwas ganz besonderes und eine hoffentlich einmal kommende wirkliche Musikspychologie wird alle Hände zu tun haben, an diesem Phänomen zu rühren.

Wir wollen denn auch nicht weiter gehen und sind uns auch bewußt, zur inneren Erklärung Webers nichts Wesentliches beigetragen zu haben; dazu gehörte, Webers spezifische Seele zu untersuchen. Ich kann da nur sagen, daß Weber zu einer ganz besonderen Art von Explosionsmusikern gehört. Er speichert, von außen eminent angeregt, und vor allem mit den Augen empfangend, Kräfte besonderer Art in sich auf, die sich dann durch ganz zufällige Kontaktherstellung entladen. Man stößt bei Weber auch immer wieder auf so etwas wie Elektrizität; gleich mit den ersten Tönen sind wir ohne weiteres im Bilde, ebenfalls elektrisiert, er braucht nicht im eigentlichen Sinne zu entwickeln wie gerade die Klassiker, womit auch im Zusammenhang steht, daß Weber, muß er den elektrischen Strom länger anhalten lassen als die aufgespeicherte Kraft eigentlich gestattet, etwas matt wird und froh ist, so er von Neuem auf den elektrischen Knopf drücken kann. Das ist auch der Grund, warum seine kürzeren Stücke, an der Spitze seine Strophenlieder, die meiste Intensität enthalten, weiterhin, warum seine „Euryanthe" mit ihren großen Formen weit hinter seinem „Oberon" oder gar „Freischütz" zurücksteht, trotz Aufbietung aller musikalischen Kräfte. Hinsichtlich all dieser Fragen führen natürlich nur besondere Untersuchungen zu einem gewissen Ziel.

Über etwas anderes haben wir uns aber noch kurz auszusprechen. Wie stellt sich unsere Zeit zu Webers eminenter, das ganze 19. Jahrhundert hindurch wirkender Tat? Sie bezeichnet sein kühnes Vorgehen, das der Musik immer weitere Gebiete zuführte, als

außermusikalisch und damit als Musik zerstörend. Ich führte mit Absicht etwas genauer aus, was auch einem Weber einzig möglich machte, sein „Neues" mit einer so überzeugenden Kraft in die Welt zu stellen, seine Verbindung mit erprobter Musik. Wer Neues zu sagen hat, muß sich auf Festes stützen können. Wenn nun dieser Stützpunkt mit der Zeit immer mehr verschwand und infolgedessen vielleicht sogar beste Versuche, Neues zu geben, illusorisch wurden, so ist dies ganz natürlich und unsere Zeit kann vielleicht nichts Besseres zun, als recht brav und schulbubenmäßig wieder daran zu gehen, festen rein musikalischen Boden unter die Füße zu bekommen. Aber sie muß sich bewußt sein, daß diese rein musikalische Beschäftigung weiter nichts als mehr oder weniger talentierte Schularbeit ist. Der größte Irrtum in unserer heutigen, vor allem von Paul Bekker vertretenen Musikanschauung besteht darin, die frühere und die Musik des 19. Jahrhunderts prinzipiell zu trennen, und zwar unter dem Vorwand, die spätere Musik sei gegenüber der früheren „formalen", eine Musik aus zweiter Hand, bloß angewandte, „nur" Ausdrucksmusik. Als ob Bach jemals etwas anderes als Ausdrucksmusik geschrieben und sich nicht ebenfalls, nur im engen Kreise der damaligen Welt, „außermusikalisch" bewegt hätte! Die Unterschiede zu einem Weber können klar bestimmt werden, wobei sich natürlich zeigt, daß eine Verschiebung der musikalischen Prinzipien eintrat. Aber welche Herrlichkeiten verdanken wir ihr! Welche Feigheit und Impotenz bekundet sich aber darin, von einem schönsten Vorrecht gerade desjenigen Musikers, der fest inmitten der Musik steht, keinen Gebrauch zu machen, nämlich die ganze Welt immer mehr in den Bereich der Musik zu ziehen, sie durch das Mittel der Musik den Menschen zugänglich zu machen! Wenn Weber auch heute noch einer der populärsten Musiker im besten Sinne des Wortes ist, so ist das gerade auf sein Gewinnen und musikalisches Bezwingen von Gebieten zurückzuführen, die bis dahin der Musik unzugänglich gewesen waren, allen Menschen aber vertraut und teuer sind. Freilich, versucht wirds auch heute, Alban Bergs „Wozzek" steht ebenso in der Gefolgschaft des „Freischütz", wie die exotischen Werke eines Busoni in der der „Preziosa" und insofern hat sich, allem theoretischen Kalkül zum Trotz, Webers kühner Entdeckergeist, auch in die modernste, ganz unromantisch sein wollende Musik, zu retten gesucht. Aber freilich, Webers Kostbarstes, seine Seele, seine beseelend verlebendigte, deutschromantische Zauberseele, diese ist den heutigen Musikern nur allzusehr abhanden gekommen. Wer bringt uns den beseelten Zauberstab Webers wieder zurück?

Romantische Grundgedanken im Opernschaffen C. M. von Webers

Von Dr. Paul Mies, Köln

In den „Studien zur romantischen Psychologie der Musik" weist Glöckner darauf hin, daß es Zeiten gegeben hat, in denen alle Lebensäußerungen einer Grundidee, einem Zentralpunkt entsprungen seien. „So ist das griechische Leben der Blütezeit bestimmt, geformt von dem Begriff, vielmehr, von der Idee der Stadt, für die alle Mühsal, aller Ehrgeiz, alles künstlerische Sehertum zuletzt verschwendet erscheint." „Und so ist Rom: Für den Römer der Inbegriff, das Symbol aller Herrschaft, das Kapitol, die Hochburg der Welt, welcher der ganze Erdkreis zum ewigen Lehen gegeben ward, als deren Ritter und Abgesandter gleichsam sich jeder Bürger von dem Bewußtsein der höchsten irdischen Aristokratie erfüllt fühlte." In der deutschen Geistesgeschichte fehlen nach Glöckner

solche Zentralideen. „Erst in dem Moment, wo gegen Ende des 18. Jahrhunderts die romantische Bewegung die im Volkstümlichen wurzelnde Herdersche Universalität mit einer viel breitern Basis wieder aufnimmt, scheint sich wirklich einmal der Zusammenhang der führenden geistigen Elemente einer Zeit mit den zeitlosen Kräften des Volkstums deutlich aufzutun." Und als Mittelpunkt und Quell aller Geistigkeit erscheint: Die deutsche Musik.

Eine Begriffsbestimmung des Romantischen ist schwer; auch das, was man als romantisch in der Musik bezeichnet, ist zur Zeit noch nicht annähernd bestimmbar. Gewiß wird ein großer Teil davon sich bei genauern Untersuchungen in melodischen, harmonischen und rhythmischen Wendungen, in formalen und inhaltlichen Besonderheiten aufzeigen lassen; aber davon sind wir noch weit entfernt. Wohl aber ist der Nachweis möglich, wie allgemeine Grundgedanken der romantischen Geistesverfassung sich im musikalischen Kunstwerk wiederspiegeln; und ist die Musik wirklich die Zentralidee dieses Geistes, so müssen sich hier diese Grundgedanken besonders deutlich zeigen. Wenige Werke haben mit solcher Kraft und Schnelligkeit ihren Weg gefunden, wie Webers „Freischütz". Fegte er doch die große Oper, die Spontini in Berlin als letzten bedeutenden Vertreter hatte, trotz aller Gegenminen weg. Im Fluge eroberte er sich alle Bühnen und drang sogar — wenn auch in verballhornter Gestalt — nach Paris. Seinem plötzlich berühmt gewordenen Schöpfer trug er Opernaufträge ein für Wien (Euryanthe) und London (Oberon). Es mußte sich also hier um ein Werk echt romantischen Geistes handeln. Im folgenden sei die Wirksamkeit einiger romantischer Grundgedanken in Webers Opern kurz angedeutet.

Im Anschluß an die Bestrebungen Herders begann man auf die künstlerischen Äußerungen des Volkes zu achten. „Des Knaben Wunderhorn" von Arnim und Brentano, die Märchen der Gebrüder Grimm zeigten, welche Schätze hier verborgen lagen. Man war bestrebt, den manchmal einfachen und rohen Urformen künstlerische Gestalt zu geben. Gewiß hat nun ein jedes musikalische Zeitalter, so es Wertvolles hervorbrachte, vom Borne des Volkstümlichen sich befruchten lassen, gewiß hat es nie an Bestrebungen gefehlt, „volkstümlich zu schreiben". Und doch schuf auf diesem Gebiete die Romantik und besonders Weber Wandel. Nicht die Absicht, Volksmelodien zu verarbeiten, oder in volkstümlicher Form zu schaffen, sondern der innere Zwang, der gar nicht anders arbeiten läßt, ist hier das Entscheidende. Gerade der „Freischütz" ist voll von Beweisstücken. Wie köstlich stolzieren die Schützen zu den Klängen des „Bauernmarsches" umher. Nicht nur die Instrumentation — das ist etwas Äußerliches —, nein, auch sein Inhalt — trotzdem er Original ist, — ist derart, daß man sich nicht verwundern würde, wenn er auf einer echten Kirmes erklänge. Und das gleiche gilt von anderen Teilen. Weder Kilians Lied „Schau der Herr mich an als König", noch Kaspars geniales Trinklied, weder der Jägerchor, noch der von Weber selbst als „Volkslied" bezeichnete Chor der Brautjungfern sind Volkslieder im eigentlichen Sinne. In allen diesen Stücken aber lebt die Seele des Volkes, in romantischem Sinne erfaßt und gedeutet. Daher auch die unfehlbare Wirkung auf jeden, der diese Seele noch unverbildet in sich trägt. Weit hinter dem „Freischütz" zurück steht die „Euryanthe"; hier wäre nur der Jägerchor „Die Tale dampfen" zu nennen, dessen Form aber weit vom Volksliedmäßigen abliegt.

Der „Oberon" bringt das Volkstümliche verquickt mit einer andern Lieblingsidee der Romantik, dem Exotischen. Es lag ja nahe, bei dem Versuch, die eigenen Volksformen zu erfassen und zu beleben, auch die fremden, die dazu dem Romantiker durch den Schleier des Entfernten noch geheimnisvoller und reizvoller gemacht wurden, in die
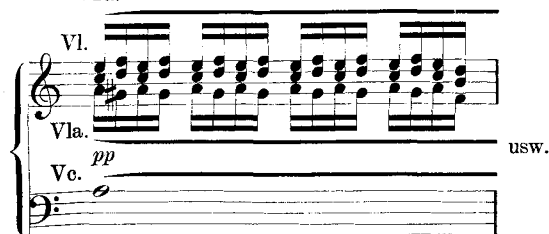
künstlerische Betätigung einzubeziehen. Fatimes Liedchen „Arabien mein Heimatland", der Chor der Sklaven und der auf einem arabischen Originalmotiv ruhende Mohrentanz gehören hierhin. Der Chor der Meermädchen leitet von dieser romantischen Lieblingsidee über zu einer neuen, zu dem von der Romantik entdeckten übersinnlichen Reiche der Feen und Elfen. Ihnen hat Weber im Oberon eine unübertreffliche Charakterisierung angedeihen lassen; er ist damit der Vorgänger aller der Elfenstücke gewesen, an denen die spätere romantische Musik so reich ist. „Welche Wunderklänge sie den Saiten seines Genius entlockten, das entzieht sich in der Tat dem Gebiete des Wortes. Noch weiß ich wie mich als Knaben, der von der Romantik Wagners noch nichts wußte, den Lohengrins Gruß an den Schwan noch nicht beseligt, der bacchantische Venusspuk noch nicht mitgewirbelt hatte, die leisen Rufe des ersten Elfenchors ins Theater lockten ... und jetzt, nach 25 Jahren, ist ihre Macht noch ganz dieselbe. Nicht ein Tüttelchen ist daran veraltet, nicht ein Stäubchen von den Schwingen der Falter verloren gegangen, die durch das Orchester huschen und gaukeln" (Bulthaupt).
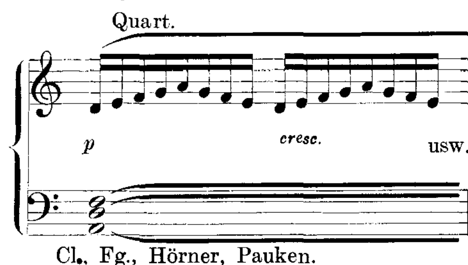
I.
pp
Leicht, wie Fee - en - tritt nur geht,
Fl.
Clar.
pp Quart.
Fag.

Das Auftreten von Elfen und Geistern bezeichnet schon die Stellung der Romantik zur Natur. Für sie war die Natur nicht mehr Objekt äußerer Anschauung, nicht mehr der Mensch Herrscher der Natur, sondern ihr Leben und Weben wirkte geheimnisvoll auf Menschenseele und Menschenschicksal ein. Erscheint das im „Oberon" mehr äußerlich begründet, so beruhte das unerhört Neue des „Freischütz" gerade auf diesem Punkte. H. Pfitzner sagt sehr fein: „Das Herz des Freischütz ist das unbeschreiblich innige und feinhörige Naturgefühl. Die Hauptperson des Freischütz ist sozusagen der Wald, der deutsche Wald in Sommerglanz, von Hornklängen und Jagdlust belebt, der Wald im mitternächtigen Gewitter und finsterer verrufener Schlucht, im ersten Aufblitzen der Morgenfrühe, im traulichen Hereinrauschen in das abendliche stille Försterzimmer. Die Personen spielen gegenüber der Natur sozusagen eine zweite Rolle. Sie sind, wie bei Eichendorff, beinahe nur als Staffage in die Landschaft hineingestellt."

In der Beurteilung von Webers musikalischer Stellungnahme zu diesem romantischen Naturgefühl scheinen mir nun aber alle die in die Irre zu gehen, die den Nachweis einer besondern Realistik seiner Tonmalerei zu führen versuchen. Das hatten der alte Kuhnau in den biblischen Historien, Dittersdorf in den Ovidischen Sinfonien auch gekonnt — und zum größten Erstaunen der Zeitgenossen. Gewiß ging Weber häufig vom Tonmalerischen aus; das aber wäre bald durch neue technische Errungenschaften überholt worden. Da trifft Beethovens Ausspruch ins Schwarze: „Ich sehe freilich, was Weber
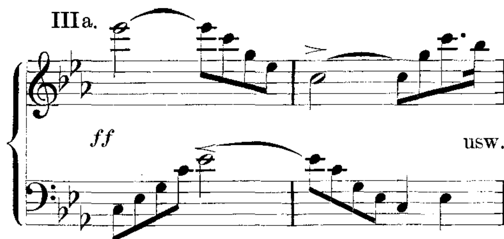
will, aber er hat auch verteufeltes Zeug hineingemacht! Wenn ich's lese, wie da bei der wilden Jagd — so muß ich lachen, — und es wird doch das Rechte sein. So was muß man hören, nur hören, aber da — ich — —." Man überlege: Läßt sich das Wesentliche der Geister eigentlich tonmalerisch darstellen? Ist wirklich die Darstellung etwa des Ebers in der Wolfsschlucht so realistisch? Müssen die Vorschläge der Hörner in der „wilden Jagd" unbedingt als eine Wiedergabe des Hundegebells aufgefaßt werden? Dann könnte man wirklich die Wolfsschluchtszene lächerlich finden. Ein ganz anderes ist, was Weber erreicht hat: Nicht die äußeren Erscheinungsformen der Natur, sondern die Naturkräfte, die im Guten dem Menschen helfen, im Bösen ihn umgarnen, tönen aus seinen Werken wieder. Gerade die Wolfsschlucht zeigt das in ihrer scheinbar so bunten Zusammensetzung. Geheimnisvolles Flackern (Nbsp. IIa), dann stoßweises Erbeben (Nbsp. II) und stürmisches Heulen (Nbsp. IIIb) leiten stufenweise zu dem grauenerregenden Schau-
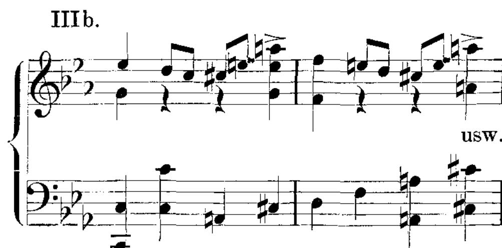


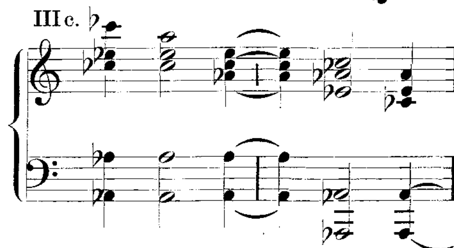


Cl., Fg., Hörner, Pauken.

spiel der wilden Jagd. Am Höhepunkte aber, wo alle Kräfte und Gewalten der Natur losgelassen erscheinen, ist von Realistik und Tonmalerei keine Spur mehr vorhanden. Wild gegeneinander fahren die Melodielinien (Nbsp. III a), in immer neuen Steigerungen scheint die naturgemäße Rhythmik des $\frac{4}{4}$ Taktes über den Haufen geworfen (Nbsp. III b, c), alle dynamischen Möglichkeiten des Orchesters sind verwandt: fürwahr keine Tonmalerei, sondern die Naturkräfte selbst. Der Leser möge daraufhin die Partitur des Freischütz, etwa in der mustergültigen Ausgabe von H. Abert, durchsehen und hören, er wird in jedem Falle diese Darlegungen bestätigt finden.
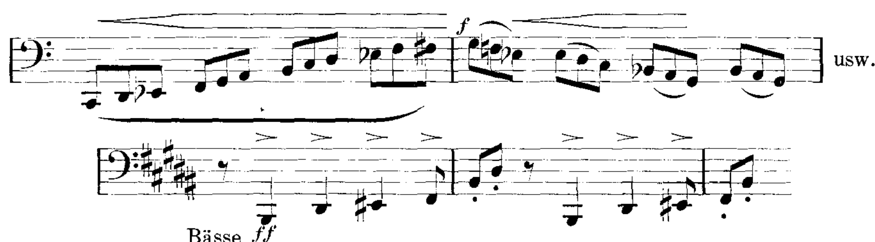






Und auch die Leitmotive gehören hierher. So das Motiv des Samiel!
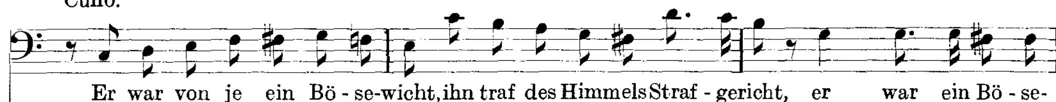
Realistisch ist an ihm nichts, und doch steckt in diesen wenigen Noten die geheimnisvolle, schreckliche Naturkraft, vor der es ein Entrinnen nicht gibt. Und was hat es für einen Zweck, in dem häufiger mit Kaspar auftretenden Motiv der Pikkoloflöten ein Hohngelächter der Hölle zu erblicken? Ist es nicht vielmehr ein teuflischer Ausfluß des Bösen, von dem Kaspar besessen ist, und das er sogar in dem scheinbar harmlosen Trinklied nicht zurückdrängen kann. „Der Kaspar, das Untier, steht da wie ein Haus. Überall wo der Teufel die Tatzen reinsteckt, da fühlt man sie auch." (Beethoven.)

Man vergleiche mit diesen Beispielen etwa die Darstellung der Schlange in der „Euryanthe" (Nbsp. IV); wie sehr wirkt sie, auch musikalisch, nur als Requisit.

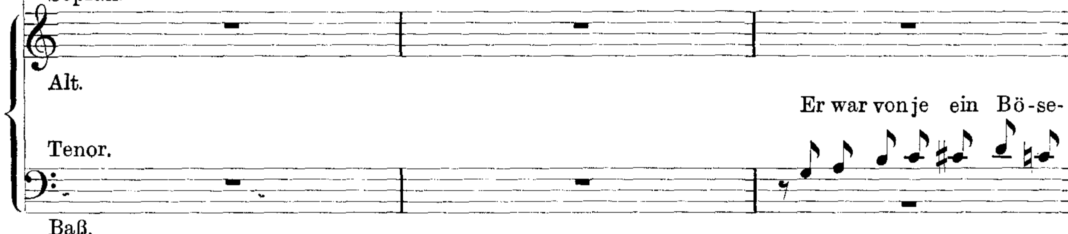


Und man vergleiche die beiden in Nbsp. V zusammengestellten Choreinsätze.
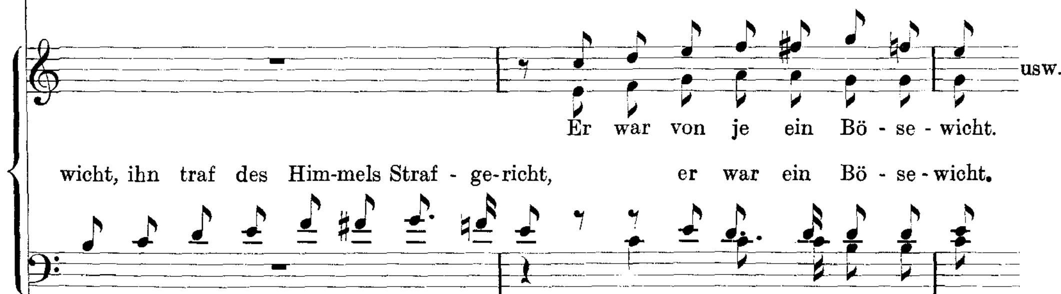
V. Freischütz.
Cuno.



Chor:
Sopran.



wicht, ihn traf des Him- mels Straf - ge - richt, er war ein Bö - se - wicht.



Er war ein Bö - se - wicht.

Euryanthe.
König.
Ver - mes - se - nes Be - gin - nen!
Chor:
Tenöre.
Ver - mes - se - nes, ver - mes - se - nes Be - gin - nen!
Bässe.
Ver - mes - se - nes Be - gin - nen, ver - mes - se - nes Be - gin - nen!

Beidemal breitet sich, vom Baß ausgehend, der Gedanke im ganzen Kreise aus; aber wie packend ist das im „Freischütz", wie konventionell und ohne Auslaufskraft in der „Euryanthe." Auch die Leitmotive der Euryanthe stehen auf anderem Boden. Sie bezeichnen entweder eine äußere Eigenschaft, wie das „Schmeicheln" der Eglantine (Nbsp. VI) oder haben moralischen Inhalt, wie Adolars „Ich bau' auf Gott und meine

VI.
pp lusingando dolciss.
Streichquart.

Euryanth'". Gewiß trägt an diesen Dingen der Text mit Schuld; trotzdem Weber ihn selbst gewählt hatte, kam er über dessen Schwächen nicht hinüber. Zugleich erkennt man, daß trotz mancher Mängel der Freischütztext nicht schlecht ist, nicht zum wenigsten eben deshalb, weil in ihm die romantischen Grundgedanken am tiefsten verankert sind, während die Schauerromantik der Euryanthe, die Exotik des Oberon sie nur streifen.

„Es versteht sich von selbst, daß ich von der Oper spreche, die der Deutsche will: ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Teile und Beiträge der verwandten und benutzten Künste ineinanderschmelzend verschwinden und auf gewisse Weise untergehend — eine neue Welt bilden." Dieser Satz Webers zeigt, wie auch ihn die romantische Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk ergriffen hatte. Und als man ihm das Singspielartige des „Freischütz" vorwarf, da suchte er in der dialoglosen „Euryanthe" diesem Ziele näher zu kommen. Wie sehr er vom Gelingen seiner Absicht überzeugt war, zeigen Bemerkungen anläßlich einer geplanten Konzertaufführung dieser Oper: „Euryanthe ist ein rein dramatischer Versuch, seine Wirkung nur von dem vereinigten Zusammenwirken aller Schwesterkünste hoffend, sicher wirkungslos ihrer Hilfe beraubt". Die „Euryanthe" ist sicher in Richtung auf das Werk R. Wagners ein Fortschritt. Aber ist der „Freischütz" ein geringeres Gesamtkunstwerk, weil er Dialogstellen enthält? Zur Wort- und Tonkunst tritt doch im Drama auch die Bühnenkunst. Und da scheint

mir tatsächlich der „Freischütz" dem Ideal näher zu kommen. Ich habe oben darauf hingewiesen, wie der musikalische Teil der Wolfsschluchtszene im innigsten Zusammenhang steht mit dem Wachsen der Naturkräfte, die durch die szenischen Vorgänge symbolisiert werden. Manche Opernarie, etwa von Mozart, läßt sich mit Genuß im Konzert anhören. Das aber ist unmöglich für viele formal ebenso geschlossene Teile des „Freischütz". Man denke etwa an eine szenenlose Darstellung der Ariette „Kommt ein schlanker Bursch gegangen" oder der Romanze „Einst träumte meiner sel'gen Base" oder Kaspars Trinklied. Hier bilden wirklich „alle Teile und Beiträge der verwandten und benutzten Künste auf gewisse Weise untergehend — eine neue Welt".

Die Wirksamkeit der Grundgedanken romantischen Geistes läßt sich durch Webers ganzes Opernschaffen verfolgen. Immer wieder aber erscheint der Freischütz als das Werk, das diese Grundgedanken am meisten und einheitlichsten zeigt, das sich von den Ausschweifungen der Romantik zu schauerlicher Heroik, äußerer Staffage, seelenloser Exotik und Überspannung der Prinzipien frei hält. Enthalten „Euryanthe" und „Oberon" Stellen großer Schönheit und packender Dramatik, so fehlt ihnen der einheitliche Zug der Grundgedanken; nicht ohne Grund war ihr Erfolg geringer, ihr Leben kürzer als das des Freischütz. Der Freischütz ist nicht nur die erste deutsche romantische Oper, sondern er ist die reinste und vollkommenste Verkörperung romantischer Grundgedanken überhaupt. Und wie diese dem Geiste des Deutschen Volkes nicht mehr verloren gehen können, — sind sie doch nichts anderes als der Niederschlag dieses Geistes, — so wird auch der „Freischütz" leben, so lange noch deutsche Musik erklingt und deutsche Herzen schlagen.

Ein verschollenes „Agnus Dei" Webers

Zum ersten Mal herausgegeben von Leopold Hirschberg

Von den vier „Agnus Dei", die Weber komponierte, sind bis zum heutigen Tag nur zwei durch den Druck bekannt geworden: die in den beiden Messen (Op. 75 und 76) enthaltenen kurzen, im Vergleich zu den anderen Nummern dieser Werke weniger bedeutungsvollen Stücke. Das dritte, aus der erst kürzlich zu Salzburg entdeckten Jugendmesse, ist uns für die allernächste Zeit in Aussicht gestellt. Vom Vorhandensein eines vierten aber können nur die Wenigen wissen, die sich eingehend mit der Jähnsschen Weber-Sammlung (in der Berliner Staatsbibliothek) beschäftigt haben. Ich tue das ziemlich unablässig seit dem Jahre 1895 und hatte mir bereits 1906 von dem weitaus größten Teil der vielen Jähnsschen Abschriften ungedruckter Werke Kopien angefertigt. Des Meisters 90. Todestag gab mir Veranlassung zu einem längeren, im „Zeitgeist" (1916, Nr. 22 und 23) veröffentlichten Aufsatz „Ungedruckte Bühnenmusiken und Gesangswerke Webers". Schon damals legte ich den Verlegern nahe, eine Ehrenpflicht zu erfüllen; aber erst die Säcular-Feier hat es — nach mühsamer, langwieriger Vorbereitung — zuwege gebracht, daß im Herbst 1926 im Verlage Morawe & Scheffelt (Berlin) mein „Reliquien-Schrein" (73 Nummern) aufgestellt wird. Den Herren Editoren der geplanten „Weber-Gesamtausgabe" war ich offenbar nicht „akademisch" genug, um von ihnen für die Herausgabe dieses Abschnittes Weberschen Schaffens herangezogen zu werden; ich tröste mich mit Friedrich Rückert, dem die Fakultät in Jena 1863 das goldne Doktordiplom vorenthielt (Poetisches Tagebuch, 1888, S. 448):

„Vergessen habens die Magnifizenzen!"

Das in meiner Ausgabe zum ersten Mal Erscheinende habe ich mir glücklicherweise seit langem gesichert und werde es mir für die gesetzliche Zeit von 10 Jahren auch weiterhin zu sichern wissen; den Lesern der „Zeitschrift für Musik" aber, die so mutvoll das Wörtchen „für" verteidigt gegen das Unwesen unserer Tage, gönne ich mit Freuden einen Vordruck aus dem reichen Schatze. —

Es gibt eine Menge „Theatermusiken" größter und großer Meister, die ihre ursprüngliche Bestimmung einbüßen mußten, weil die Dramen, denen sie angehören, meist mit Recht, verschwunden sind. Mozarts Chöre zum König Thamos, Beethovens Musik zu den Ruinen von Athen und Schuberts zu Rosamunde fristen in den Konzertsälen kein Leben, sondern ein Sterben, da sie ohne die Bühne — und wenn die Stücke auch noch so schlecht sind — ohne Wirkung bleiben müssen. Marschner verschwendete eine Fülle von Melodien an Friedrich Kinds „Schön Ellen" und Kotzebues „Kyffhäuser Berg", Mendelssohn an Racines „Athalia" und V. Hugos „Ruy Blas", Loewe an Raupachs „Themisto" — und so ließe sich noch vieles nennen. Weber als Dresdener Theaterkapellmeister wurde in dieser Hinsicht ganz besonders ausgebeutet; wenn wir seinen an den Grafen Brühl gerichteten Stoßseufzer[1]) vernehmen, wissen wir, wie's ihm dabei ums Herz war:

Ich habe es zwar eigentlich verschworen, Musik zu Schauspielen zu schreiben, denn es ist besonders deshalb mißlich, weil einem ein Gedicht recht wohl gefallen kann, ohne gerade zur Composition anzusprechen.

Immerhin aber hatte er mit dem ihm Zugemuteten häufig Glück. Obige Worte gelten der Preciosa, die er noch nicht kannte, aber dann in die Unsterblichkeit führte; wenn ihm Schillers „Turandot", Grillparzers „Ahnfrau" und „Sappho", die „Donna Diana" und „Der Kaufmann von Venedig" (alle im „Reliquien-Schrein" zu finden!) vorlagen, so brauchte er sich Besseres gar nicht zu wünschen. Auch mit Müllners „König Yngurd" und Houdwalds „Leuchtthurm" fand er sich in so bemerkenswerter Weise ab, daß schon um Webers Musik willen einer Wiederbelebung dieser durchaus nicht üblen Dramen das Wort zu reden wäre. Schlimmer steht es mit Ed. Gehes Trauerspiel „Heinrich IV." und Th. Hells Schauspiel „Anglade", zwei literarischen Totgeburten erster Klasse. Am übelsten aber war's, als er an des Grafen Blankensee Tragödie „Carlo" geriet, die nach der ersten Aufführung unverzüglich begraben wurde, nicht ohne vorher ein Requiem in Gestalt folgenden reichlich unflätigen Sonetts Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns (der übrigens niemals Verse schmieden konnte) gefunden zu haben[2]):

An den Dichter des Trauerspiels Carlo.

Heil Dir o Genius, dem es gelungen
Schmerz, Tod und Graus gar spaßig zu erfassen.
Dir Arlekin, muß man die Jacke lassen,
Die Peitsche hast im traur'gen Spiel errungen.

Fürwahr ein schöner Kranz, den du geschlungen
Von närr'scher Liebe, Wüthen, tollem Hassen!
Kein Blumenkranz! — Unkraut auf schmutz'gen Gassen
Feuchtschwangrem Mist mit Mühe abgerungen.

O Tag des Jammers! Du erregst nur Lachen?
Ja! — Du erschienst uns Jammer aufzutischen —
Horch: — unten dröhnt lustiger Knüppel Krachen.

Kritische Schlangenbrut beginnt zu zischen,
O! schnell dem Ding ein fröhlich End' zu machen
Laßt uns mit Carlo selbst die Ärsche wischen.

Wieviel davon auf Hoffmanns, wieviel auf seines Mitdichters d'Elpons Rechnung kommt, soll hier nicht untersucht werden und ist auch gleichgültig; interessanter wäre ein einwandfreier Nachweis, durch wen Weber zu dem Unding gelangte. Da die einzige Aufführung am 5. April 1820 in Berlin stattfand und Weber um diese Zeit sehr eifrig und intim mit dem Intendanten Brühl des Freischützen wegen korrespondierte, muß man wohl annehmen, daß die Musik ein Akt der Gefälligkeit Brühl gegenüber war. In Webers Briefen findet sich nichts darüber; vielleicht war etwas in den „ein oder zwei verschwundenen" (a. a. O., S. 333) enthalten; im Tagebuch des Meisters steht unter dem 13. Februar 1820: „Agnus Dei" E-moll für 2 Soprane und Alt zu Blankensee's Trauerspiele gemacht", und auf dem Berliner Theaterzettel war zu lesen:

[1]) Briefe von dem Grafen Karl von Brühl. Leipzig 1911, S. 22.
[2]) Näheres in meiner „Serapionsausgabe" von Hoffmanns sämtlichen Werken (Berlin 1922, Bd. XIV, S. VIII u. 43).

„Die zur Handlung gehörige Musik ist von C. M. v. Weber." Eine solche „Musik" aber, die übrigens auch in der Allgem. Musikal. Zeitung (XXXII, S. 337) erwähnt wird, ist, wenn sie überhaupt vorhanden war, verloren gegangen; erhalten hat sich nur das von Weber notierte, hinter der Szene von einem Frauenchor im letzten Akt, wahrscheinlich an der Stelle höchster Rührung, zu singende „Agnus Dei".

Am Text konnte der unselige Dichter wenigstens glücklicherweise nichts verderben, und so tut man am besten, in Zukunft den Carlo Carlo sein zu lassen und den Gesang als selbständiges geistliches Werk zum Gemeingut der Kirchenchöre zu machen.

Denn er verdient es in vollstem Maße. Ist er doch in Webers bester und glücklichster Zeit, während der letzten Arbeiten am Freischütz, entstanden. Seine Begleitung (je 2 Flöten, Klarinetten, Hörner und Fagotte) ist äußerst wirkungsvoll und ergreifend, die Melodieführung innigster Wehmut voll.

Auffällig ist, daß Weber einen Tag nach der Komposition dieses „Agnus Dei", am 14. Februar 1820, das bekannte ergreifende Lied: „Herz, mein Herz, ermanne dich!" (Op. 80, Nr. 4) niederschrieb, dessen Text ebenfalls von Blankensee stammt[1]). Sollte dieses Gedicht ursprünglich im „Carlo" gestanden haben und damit die vollständige „Musik" gefunden sein? Fast scheint es so; denn anderen Texten dieses von Gott in seinem Zorn zum Dichter erschaffenen Grafen begegnen wir bei Weber nicht.

Webers Ariette der Lucinde

Von Georg Richard Kruse, Berlin

Das Gefühl für Einheitlichkeit des Kunstwerks war beim Theater der früheren Zeit — und sie liegt noch gar nicht so weit zurück — wenig entwickelt. Es war allgemeiner Brauch, Stücke mit Musik, selbst Opern durch fremde „Einlagen" auszuschmücken. Meist waren es Sologesänge, mit denen die Darsteller besonderen Effekt zu erzielen suchten. Sie wurden mehr oder weniger zwangsweise in die Situation eingefügt, oft auch mußte eine Nummer des Originals der von einem andern Komponisten herrührenden Einlage weichen. Man erinnert sich, daß in den „Lustigen Weibern" das reizende Damen-Terzett am Schluß der Oper vielfach wegblieb und irgendeine, meist unpassende Einlage von Frau Fluth allein gesungen wurde. Die Lucca gab das böse Beispiel mit Gumberts „Mein Lied" und fand zahlreiche Nachahmerinnen. Alles mögliche, nur nichts Rossinisches sangen die Rosinen im „Barbier", und wohl heut noch singt mancher Kühleborn statt des dramatisch bewegten Duetts mit Undine im zweiten Akt das schmalzige „An des Rheines grünen Ufern" und der Kellermeister Hans das Pabstsche Lied von der „Flasche". Zum „Waffenschmied" sind ein halbes Dutzend eingelegter Lieder im Druck erschienen.

Auch unsere klassischen Meister Mozart, Beethoven, Schubert, haben es nicht verschmäht, Einlagen für fremde Bühnenwerke zu komponieren, und bei Weber, dem als Theaterkapellmeister derlei Aufgaben häufig zufielen, finden sie sich besonders zahlreich. Die hier im Klavierauszug wiedergegebene, zum erstenmal veröffentlichte Ariette ist zu einem dreiaktigen komisch-romantischen Volksmärchen von Leopold Huber „Das Sternenmädchen" im Maidlinger (auch Mödlinger) Walde aus dem Jahre 1802 geschrieben, dessen Musik von Ferdinand Kauer (1751 bis 1831), dem Komponisten des einst allbeliebten „Donauweibchen" stammt. Webers Ariette entstand 1816, da er Operndirektor in Prag war, als Einlage für seine Braut, Caroline Brandt, die Darstellerin der Lucinde, weil ihr die ursprüngliche Nummer zu hoch lag und mit unbequemen Koloraturen überhäuft war, wie Jähns berichtet. Webers Eintragungen in seinem Tagebuch lauten: „1. Aug. Mittag bei Lina. Lied für sie in das Sternenmädchen gemacht, abends instrumentiert. 4. abends zum 1. Male: Das Sternenmädchen. Das Lied gefiel sehr." Instrumentiert ist es für Streichquintett, zwiefache Holzbläser, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken.

Die Ariette ist von besonderem Interesse dadurch, daß Weber eine Anzahl Takte für die Partie

[1]) Zum erstenmal erschienen als Musikbeilage von Kinds Taschenbuch zum geselligen Vergnügen (Leipzig, Göschen, 1823).

des Ännchen im „Freischütz“ verwendet hat: Takt 14 und 15 finden wir im Eingangsduett des zweiten Aktes Nr. 6 wieder, während die Takte 5—12 und 55/56 in der Arie Nr. 13 („Trübe Augen, Liebchen, taugen“) fast unverändert wieder erscheinen. Das gab auch zu dem bei den Erstaufführungen des „Freischütz“ auftauchenden Gerücht Veranlassung: Weber habe viele Nummern bereits in Prag komponiert, während er erst im März 1817 in Dresden das Buch von Kind erhielt, nachdem er im September 1816 Prag für immer verlassen hatte. Seltsamerweise finden wir aber auch den Anfang von Ännchens Romanze „Einst träumte meiner sel'gen Base“ als Vorspiel einer Romanze des Königs Franz I. („Ein König einst gefangen saß“) aus dem Castellischen Schauspiel „Diana von Poitiers“, das am 4. September 1816 in Prag zuerst aufgeführt wurde. Die ganze Nr. 13 wurde bekanntlich erst nach Vollendung der ganzen Oper gedichtet und komponiert, eine Woche vor der Berliner Uraufführung am 28. Mai 1821, weil die Sängerin des Ännchens Johanna Eunike, auf eine zweite Arie drang. Hier hatte das Verlangen nach einer „Einlage“ einmal etwas Gutes gezeitigt. Die wiederholte Benutzung von Motiven und Melodien in ganz verschiedenen Werken desselben Komponisten ist bei vielen wahrzunehmen — man denke an den melodienreichen Schubert. Auch bei Weber ist das hier gegebene Beispiel kein vereinzeltes. So kehrt ein „Marsch für 10 Trompeten für das preußische Leibregiment Schwarze Husaren“ im ersten Finale der „Euryanthe“ wieder. Und die spanischen Tänze in „Preciosa“ sind ursprünglich in Nr. 4 ein 1816 in Prag komponierter „Tedesco“ (deutscher Walzer), dessen Motiv in rhythmischer Veränderung auch die Ouvertüre durchzieht, während Ballo I (Nr. 9), dessen Thema wirklich spanischen Ursprungs ist, zuerst einem Tanz provençalischer Bauern in dem Hell'schen Schauspiel „Das Haus Anglade“ als Begleitung diente. Bewundernswert bleibt allemal, mit welcher Meisterschaft Weber kleinste Teile, bis zu einem einzelnen Takt, früherer Werke in eine neue Schöpfung einzufügen wußte, so daß man niemals auf den Gedanken kommen konnte, sie seien nicht organisch im Zusammenhang mit dem ganzen Tonstück entstanden. Rhythmus und Stimmungsgehalt der neuen Textvorlagen riefen da wohl die musikalischen Themen ins Gedächtnis zurück.

Ungedruckte Briefe Carl Maria v. Webers

Mitgeteilt von Dr. Georg Kinsky, Köln

Carl Maria v. Webers ausgesprochene literarische Begabung, die sich in der schon 1828 von Theodor Hell herausgegebenen dreibändigen Auswahl seiner die Gebiete der musikalischen Kritik, Ästhetik und der sogenannten Belletristik umfassenden Schriften deutlich bekundet, befähigte ihn auch zu einem Meister in der Kunst des Briefschreibens — eine Kunst, deren Beherrschung er mit seinen jüngeren Weggenossen im Reiche der musikalischen Romantik, mit Mendelssohn und Schumann teilt, gleichviel ob es sich um die Schilderung von Stimmungen und Eindrücken, von Menschen und Erlebnissen, um die Erörterung künstlerischer Anschauungen oder um Werturteile über Werke und Leistungen handelt. Auch auf die Briefe des Freischütz-Komponisten trifft Goethes Ausspruch zu: „als dauernde Spuren eines Daseins, eines Zustandes sind solche Blätter für die Nachwelt immer wichtiger, je mehr dem Schreibenden nur der Augenblick vorschwebte, je weniger ihm eine Folgezeit in den Sinn kam“. Vor allem gilt dies von Webers oft genug in Eile und Hast entstandenen Freundschafts- und Alltagsbriefen mit ihren kleinen, flüchtigen und wie bei Schumann häufig nicht gerade leicht zu enträtselnden Schriftzügen. Auch das Lob eines fleißigen Briefschreibers muß man ihm zollen, denn trotz der Überlastung mit Berufsgeschäften und Arbeiten aller Art erfüllte der Meister, dem Liebe und Freundschaft Herzensbedürfnisse waren, getreulich die Pflichten, die ihm ein ausgebreiteter regelmäßiger Briefwechsel mit Freunden und Kunstgenossen auferlegte.

In ihrer Gesamtheit sind Webers Briefe nicht nur als wichtige Beiträge zur Musikgeschichte seiner Zeit zu bewerten, sie bilden auch reizvolle Zeugnisse zur Kenntnis seiner überaus anziehenden und liebenswerten Persönlichkeit. Um so mehr ist es zu bedauern, daß der unerwartet frühe Tod Georg Kaisers, des verdienstvollen Bearbeiters der 1908 erschienenen kritischen

Ausgabe von Webers sämtlichen Schriften, einen Plan vereitelt hat, dem der Heimgegangene eine Reihe von Arbeitsjahren gewidmet hatte: eine möglichst vollzählige Sammlung und Herausgabe der Briefe des Tondichters. Für die wohl noch lange zu entbehrende Gesamtausgabe müssen einstweilen die schon gedruckt vorliegenden Briefreihen einen Ersatz bieten. Webers Briefe an seinen „Mitvater" Friedrich Kind, den Verfasser des Freischütztextes, hat Kind selbst in seinem als Quellenschrift wertvollen „Freischütz-Buch" (Leipzig 1843) mitgeteilt, einen großen Teil weiterer Briefe — wenn auch teilweise nur in Auszügen — Max Maria v. Weber in dem ausführlichen Lebensbild des Vaters (Leipzig 1864) veröffentlicht. Die Briefe an Joh. Baptist Gänsbacher, Webers Mitschüler bei Abt Vogler, sind von Ludwig Nohl in seine „Musiker-Briefe" (Leipzig 1867) aufgenommen worden. Als selbständige Sammlungen erschienen die vom Enkel Carl v. Weber herausgegebenen rührenden Reisebriefe an die Gattin aus den vier letzten Lebensjahren (Leipzig 1886) und die von Ernst Rudorff bzw. Georg Kaiser besorgten Ausgaben der Briefe an den Berliner Freund Hinrich Lichtenstein (Braunschweig 1900) und an den dortigen Intendanten Graf Carl v. Brühl (Leipzig 1911). Andere Briefe an verschiedene Empfänger sind in alten und neuen Musikzeitschriften abgedruckt, aber ein erheblicher Teil, deren Urschriften im Besitz von Bibliotheken und Archiven, bei der Familie v. Weber in Dresden usw. anzutreffen sind, harrt noch der Veröffentlichung. — Aus einer Reihe ebenfalls noch ungedruckter Briefe, die zu den reichen Handschriftenschätzen des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Köln gehören, sind hier zur Erinnerung an die hundertste Wiederkehr von Webers Todestag einige Schreiben des Meisters ausgewählt, die an zwei seinem Herzen besonders nahestehende Personen gerichtet sind: an seine Braut und spätere Gattin Caroline Brandt und an den ihm eng befreundeten Leipziger Schriftsteller Friedrich Rochlitz.

* * *

Der erste, nur noch als Bruchstück vorhandene Brief ist in München am 14. Juli 1815 geschrieben. Verletzt und gequält durch Linas unbegründete Eifersucht auf die Schauspielerin Christine Böhler hatte sich Weber, der seit zwei Jahren als Kapellmeister am Prager landständischen Theater wirkte, zu einer längeren Trennung von der Geliebten entschlossen. Er trat daher seinen Urlaub in diesem Jahre schon einen Monat früher als sonst an. Am 6. Juni verließ er Prag und traf am 18. in Bayerns Hauptstadt ein. „Die Färbung, welche die Stimmung dieser ganzen dreimonatlichen Reise durch die seelischen Kämpfe erhält, die der junge Meister je nach dem Wechsel von Licht und Schatten in seiner Korrespondenz mit Caroline zu bestehen hatte, macht einen fast peinlichen Eindruck", sagt Max Maria v. Weber (1. Bd., S. 480). „Zum ersten und letzten Male sieht man ihn völlig von einem überstarken Gefühle unterjocht, und Regen und Sonnenschein, Kraft und Schwäche in seiner reichen Seele durch die Hand eines jungen leidenschaftlichen, vom Augenblicke beherrschten und nicht von Launen freien jungen Mädchens gespendet . . . Die Briefe Webers an Caroline aus dieser Zeit würden ein ganz falsches Bild auf sein inneres Wesen werfen und ihn als weichen, sentimentalen Träumer erscheinen lassen, zu dem den frischen, spannkräftigen Charakter doch nur auf kurze Zeit eine entnervende Krankheit machen konnte." Er schreibt am 14. Juli

„An Mademoiselle
Carolina Brandt
Sängerin des Böhm. Ständ. Theaters
zu
Prag[1]).

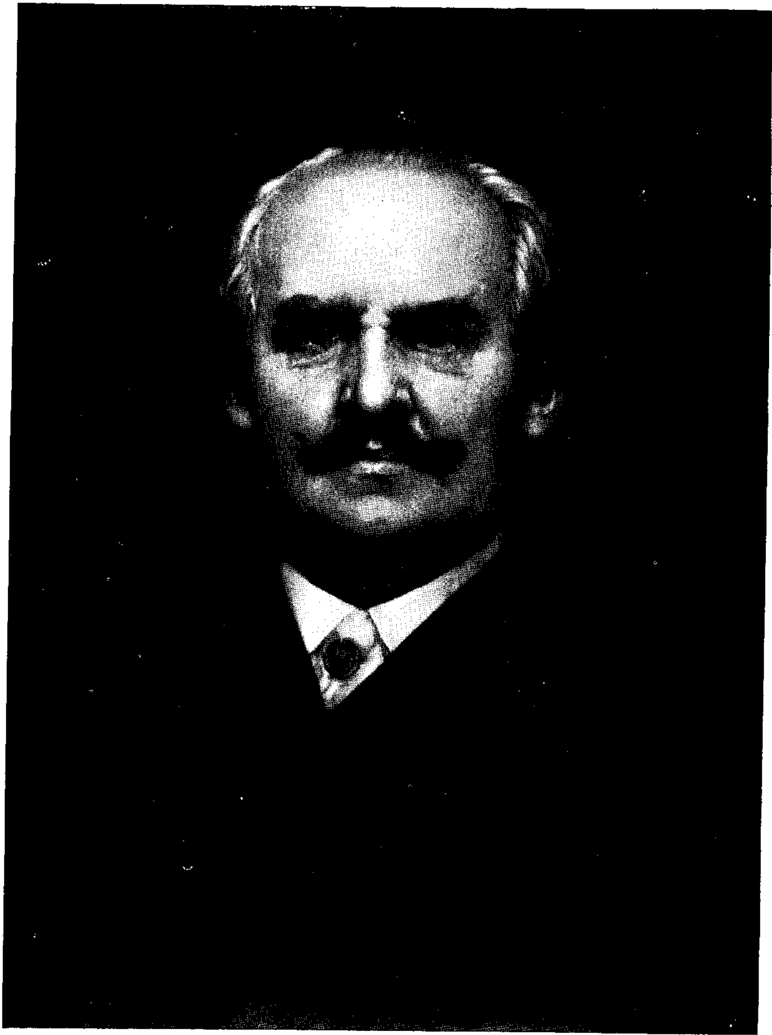
Sei nicht böse, lieb Muckerl, schelte mich einen Grillenfänger, einen brummigen Grübler, — aber ich kann mir nicht helfen, es muß heraus, ich muß dir alles sagen, was ich denke. Wenn ich so deinen Brief öfters überlese, und du so ganz lebendig dadurch und darinnen vor mir stehst, so kann ich noch immer das Gefühl nicht unterdrücken, daß deine Heiterkeit noch nicht ganz rein ist. Manche seltsame bedeutungsvolle Äußerung drängt sich dir vielleicht

[1]) Nach dem Vorbild G. Kaisers erfolgt die Wiedergabe des Wortlauts der Briefe in neuer Rechtschreibung und Zeichensetzung.



Carl Maria von Weber

Kunstbeilage zur „Zeitschrift für Musik". Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg



C. BECHSTEIN.

unwillkürlich in deine Briefe ein, durch den anscheinenden Frohsinn durch. Gott gebe, daß ich mich betrüge, aber es ist sonderbar, daß ich diesen Gedanken, diese Furcht nie ganz los werden kann. Doch hinweg mit allem, was dich verstimmen könnte, schelte mich aus, wasche mir recht tüchtig den Pelz, ich will es gern leiden, nur mache, daß immer fester und fester in mir die Hoffnung auf eine glückliche frohe Zukunft in mir Wurzel fasse. Grüße die [Sängerin Susette] Bach, Mutter und alle Bekannten aufs beste. Ich drücke dich innigst an meine Brust und halte dich so fest, so fest — daß Muckerl beinah' der Atem vergeht und es froh ist, daß ich loslasse. 1000000 Küsse von deinem dich innigst liebenden treuesten Carl."

In den nächsten Wochen verschärfte sich das gespannte Verhältnis immer mehr, und Ende August war es sogar zu einem völligen Bruch des Verlöbnisses gekommen. Aber bald nach Webers Rückkehr — am 7. September — glätteten sich die Wogen wieder, und eine neue Annäherung führte zur Versöhnung, die fortan durch keinen ernstlichen Mißklang mehr getrübt wurde.

Ende September 1816 legte Weber nach fast vierjähriger angestrengter Tätigkeit die Prager Opernleitung nieder. Wie er es in der im März 1818 niedergeschriebenen autobiographischen Skizze ausspricht, sah er seinen dortigen Zweck erreicht, da das, „was bei dem beschränkenden Verhältnisse einer Privatdirektion geschehen konnte, aufgebaut war und nur eines rechtlichen Wärters zum Weiterbestehen bedurfte. Frei zog ich abermals in die Welt, ruhig den Wirkungskreis erwartend, den mir das Schicksal zuführen würde". — Den neuen Wirkungskreis hatte der zu immer größerem Ruf und Ansehen gelangte Künstler schon nach wenigen Monaten gefunden: am 21. Dezember war Weber zum Direktor der in Dresden zu errichtenden deutschen Oper, bald darauf auch zum kgl. sächsischen Kapellmeister ernannt worden. Vier Wochen vorher, am 19. November, hatte er in Berlin seine Verlobung mit Lina veröffentlicht; aber fast ein volles Jahr verging noch, ehe sie an ihrem gemeinsamen Namenstage, den 4. November 1817, das Hochzeitsfest in Prag feiern konnten.

Wohl an hundert Briefe waren in der langen Trennungszeit zwischen dem Brautpaar gewechselt worden. Webers Brief Nr. 71 lautet wie folgt:

„Dresden d: 25t. Juli 1817.

Mein lieber guter Herzenshamster!

Danke schön für deinen lieben und auch freundlichen Brief Nr:73, den ich gestern Mittag erhielt. Ich habe aber an diesem sowohl als auch an dem Empfang, den du mir von meinen Briefen anzeigst, gesehen, daß die Briefe außer den gewöhnlichen Posttagen viel langsamer gehen, so daß du mein[en] 67. erst d:19t. erhalten und deinen 73. vom 20t. ich erst d: 24t., also so spät, als ob er den 22t. wäre zur Post gekommen. Die werden wahrscheinlich in Teplitz einen Tag liegen bleiben. Wegen meinem Hals sei außer Sorge, lieber Schneefuß, er fängt schon an sich zu bessern und ist heute um vieles besser. Auch schone ich mich so viel als möglich, wozu mir die Unpäßlichkeit des H. Bergmanns[1] recht zu statten kömmt.

Was die Berl[iner]: Angelegenheit betrifft, so steht's damit noch beim alten, neigt sich aber immer mehr nach B[erlin]:[2]. Der Graf[3] muß in Pillnitz vorgestern keine ganz guten Geschäfte gemacht haben, denn außerdem hätte er sie mir gewiß gleich berichtet, auch soll er gestern den ganzen Tag sehr übler Laune gewesen sein. Nun, wie gesagt, abermals das Wörtlein Geduld hervorgesucht, — in 14 Tagen muß alles entschieden sein. Gestern früh probierten wir bei mir die kleine Kantate[4], die ich zu dem morgenden Annentage komp[oniert] habe, und alle waren ganz gerührt von dem kleinen Ding. Heute ist die 2t: Probe, und morgen früh 5 Uhr geht's nach Pillnitz damit. Nachmittags brachte mir Bött[i]ger[5] den H: v: Curländer /: der mehrere Stücke geschrieben hat :/ er hat Silvana in Prag gesehen und war sehr zufrieden damit, besonders mit E[w]: Gnaden Waldteuferl[6]. Wir gingen alle aufs Bad zu Winkler, und ich stürzte mich ins Wasser, trank dann Tee und ging bald ins Bett. Die Anstalten zu unserer Reise[7] beschäftigten mich sehr, und ich studiere manchmal die Postkarte, um die beste Tour, auf der auch etwas zu holen und zu sehen ist, zu machen. Viel ist da nirgends zu holen, und wenn ich die Reisekosten herausschlüge, wäre ich schon sehr vergnügt, denn dann wäre doch etwas erspart und ein Anfang da. Also 200 F[l] W[iener]: W[äh-

rung] hast du noch an Kleine zu zahlen? Und 100 [Gulden] Con[ventions Münze]: glaubst du vom Benefize übrig zu behalten? Nun eben, es ist doch etwas. Du machst mich lachen, daß du von in einem Jahre wieder ersparen sprichst, das sind Hirngespinste, mein guter Muks; wir wollen Gott danken, wenn wir auskommen mit Ehren mit der Gage, und nicht das, was ich allenfalls extra verdiene, noch zusetzen. Nun, das wird sich alles finden, wären wir nur schon in Ordnung. Bleibe ich nicht hier, so wirst du kaum einen Monat in Dresden leben, den 8ber und 9ber [Oktober und November] sind wir auf der Reise, also dann nur noch den Xber [Dezember]. Ich kann dir nicht genug sagen, wie neugierig ich auf das Resultat der Sache bin, obwohl ich es vorauszuwissen glaube. Daß die Schröder[8] sich wieder erholt hat, freut mich sehr, solche Talente sollten nie untergehen, wenn sie schon einmal ganz aus dem Leben herausgerissen und ganz der Kunst angehörig sind. Löwes[9] Abspringen wird G. Küstner[10] allerdings nicht zugeben. Es ist doch Volk ohne Treu' und Glauben, dieses Theatervolk.

Deine Versicherungen über die gute Stimmung und deine Meinung von Drs:[11] hat mich wieder etwas beruhigt, denn in deinem letzten Briefe warst du ganz wieder die argwöhnische, Ärger aufsuchende und sich selbst aufreizende Mlle: Brandt, hast dich aber gleich wieder ritterlich zusammengenommen und den Dämon bekämpft. Und das war gut! Was die Geschenke an Drs: betrifft, muß ich dir aber widersprechen. So oft ich noch kam, brachte ich ihnen was mit. Täte ich es jetzt nicht, so sähe das gerade aus, als hätte man nur so lange gegeben, als man sie brauchte, und solch einem häßlichen Argwohn muß man auch im entferntesten nicht das Aufkommen erlauben um ein paar Taler Geld willen. Drum hilf mir nur, etwas Zweckmäßiges und nicht zu Kostbares für sie auszufinden.

Wegen dem Perkalmuster sage ich dir, daß es kein Perkal war, sondern halb Leinen, halb Baumwolle. Nun an dich eine Gewissensfrage: du hast mir, wie ich dich schon einmal fragte, was ich dir für ein Hochzeitskleid bringen dürfte, von einem weißen gestickten gesprochen. Ist das noch dein Wunsch, oder ist dir jetzt etwas anderes lieber? Ich bitte dich mir das bald zu schreiben, denn ich muß jetzt daran denken, nach und nach alles zu ordnen. Wegen der Beseitigung der Schachteln laß dich im voraus küssen, mein exzellenter Muks. Der Mutter ihr Koffer muß aber viel früher weggeschickt werden, denn wir können nichts als ihr Notwendigstes mitnehmen, weil ich mich auf die weitere Reise mit vielen Noten usw. versehen muß. Auch besinne dich auch recht genau, ob du sonst nichts als den grünen Überrock aus deinem Koffer hier brauchst.

Nun muß ich mich anziehen, Muks, und dir ade sagen. Es ist drückend heiß, aber schönes fruchtbares Wetter, recht gut zu meinen Bädern. Gott segne dich †††, mein geliebtes Leben. Sei heiter und brav. Grüße die Mutter, Drs: usw. und behalte lieb deinen dich über alles liebenden treuen Carl.

Von Louis[12] und Vater[13] immer noch keine Antwort.
Millionen Busserln."

[1] Tenorist der Dresdener Oper, der gute Stimmittel, aber nur sehr geringe darstellerische Begabung besaß. — [2] Die Berliner Angelegenheit betraf des Intendanten Grafen v. Brühl Angebot an Weber, die durch Augustin Gürrlichs Tod Ende Juni erledigte Kapellmeisterstelle an der dortigen kgl. Oper zu übernehmen. Durch den Brand des Schauspielhauses am 31. Juli zerschlugen sich die für Weber anfänglich sehr günstigen Verhandlungen. — [3] Graf Heinrich Vitzthum, der Dresdener Intendant, der sich Weber gegenüber stets als ein sehr wohlwollender Chef erwies. — [4] ‚Zwei Kränze zum Annen-Tage' (Text von Friedrich Kind), Kantate für vier Männerstimmen mit Pianofortebegleitung. Die anmutige Gelegenheitskomposition ist am 19., 20. und 21. Juli entstanden und kam zur Feier des Namenstages zweier Prinzessinnen des sächsischen Königshauses am Morgen des 26. Juli im Pillnitzer Schlosse zur Aufführung. (Näheres in F. W. Jähns' trefflichem Verzeichnis von Webers Werken, Nr. 218.) — [5] Der hervorragende Archäologe Carl August Böttiger zählte ebenso wie der Schriftsteller Carl Theodor Winkler, der unter dem Nam en Theodor Hell bekannte Herausgeber der Dresdener Abendzeitung, zu Webers engerem Freundeskreise. — [6] Webers 1809/10 entstandene dreiaktige Oper »Silvana« hatte am 2. Februar 1817 mit großem Erfolge i hre erste Prager Aufführung erlebt (vgl. den unten mitgeteilten Brief an Rochlitz v. 15. Februar 1817). „Ew. Gnaden Waldteuferl" ist ein Hinweis auf die Darstellung der Titelrolle durch Caroline, die sie übrigens

schon 1810 bei der Münchener Uraufführung verkörpert hatte. — [7] Die für den September geplante Hochzeitsreise erfuhr durch die immer wieder hinausgeschobene, erst Ende Oktober erfolgte Vermählung der Prinzessin Maria Anna mit dem Erbgroßherzog Leopold von Toscana eine höchst unliebsame Verzögerung. — [8] Die auch von Weber hoch verehrte große Schauspielerin Sofie Schröder, die vor ihrer Wirksamkeit am Wiener Hofburgtheater dem Prager Theater angehört hatte. — [9] Unter Webers Leitung Tenorist am Prager Theater. — [10] Der Leipziger Theaterdirektor, der Weber 1816 einen Antrag gemacht hatte. — [11] Prager Bekannte, auf deren Freundschaft mit Weber Caroline eifersüchtig war. — [12] Carolinens Bruder Louis war ebenfalls ein begabter Opernsänger. — [13] Am 20. Juni hatte Weber beim Vater Brandt brieflich um die Hand der Tochter angehalten.

(Fortsetzung folgt.)

Jubiläum im Hause Bechstein

Von Dr. Fritz Stege, Berlin

Am 1. Juni 1926 jährt sich der Geburtstag Carl Bechsteins, des Begründers der heutigen Weltfirma, zum hundertsten Male.

Ein derartiges Ereignis darf mit Fug und Recht an Bedeutung jedem Jubiläum aus Künstlerkreisen ebenbürtig sein, ja noch mehr: es verdient sogar noch höhere Anteilnahme, denn wieviele Pianisten verdanken ihre Anerkennung nicht zum mindesten der Auswahl eines Instrumentes, dessen Anpassungsfähigkeit an die Eigenart des konzertierenden Künstlers keine Einschränkung kennt? Wer würde nach dem einstimmig anerkennenden Urteil der Kunstwelt von Franz Liszt bis Moriz Rosenthal, von Richard Wagner bis Richard Strauß über die Qualität der Bechstein-Flügel nicht die Begründung dieser Firma als ein kulturelles Ereignis von weittragender Bedeutung, als einen Markstein in der Geschichte des Instrumentenbaus anerkennen? Und ferner: Vergessen wir nicht, daß es ein Deutscher war, der dem Klavierbau internationalen Charakter verlieh. Viele und ungezählte Scharen deutscher Künstler zogen im Wettkampf um den Siegespreis in die Ferne. Ihre Kunst ist verklungen, ihren Namen bewahrt die Erinnerung. Aber als greifbares, konkretes Andenken an ihre künstlerische Wirksamkeit blieb dem Ausland jenes Instrument, dessen Ausdrucksfülle die Brücke zwischen Spieler und Hörer schlug: C. Bechstein.

Es war im Jahre 1857, als Hans von Bülow jene Worte voll erstaunlicher Weitsichtigkeit an Alexander Ritter schrieb: „Bechstein, der nach meiner Ansicht der bedeutendste Flügelmann in Deutschland ist, obwohl er erst deren drei gebaut hat ...“

Damals hatte der einunddreißigjährige Gothaer Handwerker zum ersten Male eine eigene, bescheidene Werkstatt in der Behrenstraße in Berlin eingerichtet, nachdem er durch Studienreisen in Paris seine Erfahrung bereichert hatte, die er sich als Angestellter einer Dresdener Klavierfabrik und der Klavierfirma G. Peran in Berlin erwarb. Ein einziger Tischler war sein Gehilfe, mit dessen Unterstützung er eigenhändig die beiden ersten Instrumente baute. Eine Zeitspanne von neun Monaten kostete ihn die Herstellung. Und heute ...?

Das Leben Carl Bechsteins war ein immerwährender Aufstieg. Schon drei Jahre nach jenem Bülowschen Briefe zwangen die zahlreich eingehenden Bestellungen einer aufhorchenden Kunstwelt den kleinen „Flügelmann“, seine Räumlichkeiten zu vergrößern. Weitere Grundstücke wurden erworben, darunter das noch heute bestehende Stammhaus Johannisstraße-Ziegelstraße. Außerordentlich vom Glück begünstigt wurde das Londoner Zweiggeschäft, das durch Aufkauf eines Vertreterhauses im Jahre 1879 entstand. In kurzen Zwischenräumen wurde die Londoner Filiale mehrfach gezwungen, ihre Räume zu wechseln, da die steigende Nachfrage eine Vergrößerung des Betriebes notwendig machte. Erst die Kriegszeit brachte eine Änderung, deren Ursache eine gerechte Empörung auslösen muß. Die Londoner Niederlage, zu der inzwischen auch ein Zweiggeschäft in Paris hinzugetreten war, wurde von den feindlichen Regierungen liquidiert. Fünf Millionen Mark gingen verloren. Noch heute fehlt — entgegen dem Versailler Vertrag — jede Entschädigung.

In Anbetracht seiner Verdienste wurde C. Bechstein der Titel des Preußischen Kommerzienrates verliehen, dem später der „Geheime Kommerzienrat“ folgte. Er wurde Hoflieferant fast

aller Fürstenhöfe. Im Jahre 1900 rief ihn der Tod von seinem Arbeitsfeld ab. Seine Söhne Edwin, Carl und Hans Bechstein, die schon 1894 in die Firma eingetreten waren, führen das Unternehmen in Form einer Aktiengesellschaft weiter. —

„C. Bechstein Pianofortefabrik A.-G." — einst und jetzt! Vor siebzig Jahren noch eine kleine, unbekannte Werkstatt — heute eine Unternehmung, deren Gebäude rund 45000 qm Land bedecken. Welch ein Weg arbeitsamster Tätigkeit führt bis zu jenen prunkvollen Ausstellungsräumen, die das Haus Bechstein kürzlich im Berliner Westen errichtete! Das Erdgeschoß getäfelt mit kaukasischem Nußbaum nach Entwürfen von Prof. Oscar Kaufmann, dem Erbauer vieler Berliner Theater — die Wendeltreppe zu den oberen Räumen durch Schnitzereien von Shantun verziert — die übrigen beiden Säle mit Seidentapeten ausgestattet — und in dieser Umgebung die wertvollsten Luxusinstrumente verschiedenster Zeitepochen: Die Biedermeier- und Rokokoflügel — das geschnitzte oder mit herrlichen Bronzen geschmückte Material — kostbarstes Holz wie etwa die eigenartige Naturornamentik eines braun getönten Flügels aus russischer Birke: In der Tat, diese neue Ausstellung ist eine Sehenswürdigkeit und zugleich die sichtbare Krönung des Lebenswerkes, das mit dem Namen des Begründers unlöslich verknüpft ist.

Carl Bechstein: Das Bild des deutschen Kulturpioniers, der aus dem Nichts in nimmermüdem Tatendrang zu höchster Vollendung emporstieg.

Aus dem Musikleben Münchens

Von Alexander Berrsche

Es ist verhältnismäßig lange her, daß in diesen Blättern von unserer schönen Stadt die Rede war. Inzwischen hat sich so viel ereignet, daß die Fülle des Materials den Rahmen eines einzigen Berichtes sprengen würde. Ich greife das Wesentliche und Symptomatische heraus.

Unsere Staatsoper hat Debüssys „Pelleas und Melisande" in vollständig neuer Inszenierung aufgeführt. Das Werk, einst ein viel bewundertes Glanzstück der Ära Mottl, hat es diesmal nur zu einem höflichen Achtungserfolg gebracht. Wir sind eben seit den letzten Aufführungen der Vorkriegszeit um 15 Jahre älter geworden, und es scheint fast, als müßten bei Debüssys Partituren die Jahre doppelt gezählt werden. Trotzdem wäre es ein Unrecht, allein dem Autor alle Schuld an der matten Wirkung zuzuschieben. Auch die Interpreten haben versagt. Der Dirigent Dr. Böhm, sonst ein Musiker von Temperament und Können, ist durch die Fülle der p- und pp-Bezeichnungen so eingeschüchtert worden, daß er nicht nur den eigentlichen Espressivovortrag vergaß, sondern nicht einmal die metrischen Akzente plastisch hervorzuheben wagte. Aber selbst der denkbar geringste Stärkegrad bedeutet niemals Ausdruckslosigkeit, geschweige denn einen Verzicht auf klare metrische Deklamation. Wer das verkennt, dem vertrocknet alles musikalische Leben unter den Händen: der rhythmisch-metrische Nerv des einzelnen Motivs wird gelähmt, allem Kantilenenhaften fehlt der natürliche Atem, und selbst die Klangfarben zerfließen in ein indifferentes Grau. (Gar nicht zu reden von den zu raschen Zeitmaßen, jenen typischen Folgeerscheinungen jedes Mankos an Ausdruck und Elastizität.)

So wirkte denn die musikalische Gestaltung einförmig und ermüdend. Auch die neuen Dekorationen waren eine Enttäuschung. Es fehlt ihnen trotz der bildhaften Schönheit einzelner Momente die feine, stileinheitliche Intimität und Konzentration der alten Szenerie, die in ihrer Art dem Bedürfnis nach knapper Stilisierung vollkommen, aber ohne dogmatische Prinzipienreiterei gerecht wurde und zugleich durch ihre naive Verbindung mit einem gewissen Realismus, dessen das Theater nie wird entraten können, ein wahrhaft klassisches Beispiel der Versöhnung zweier vermeintlicher Gegensätze darbot, zu einer Zeit, wo anderwärts etwas Ähnliches nicht erreicht, ja kaum versucht worden war. Gegenüber diesen alten Dekorationen, die das Besondere und Einmalige der Atmosphäre des Stückes in bezwingender Weise ausgedrückt haben, wirken die neuen mit ihrem allgemeiner gehaltenen und im volkstümlichen Sinne gewiß auch ansprechenderen Märchenton wie ein Rückfall in das Zeitalter des Meininger Geschmacks. Die Art,

wie hier zwei hochbegabte und phantasievolle Maler erhaltungsbedürftige Werte beiseite geschoben haben, ist leider nicht auf diesen Einzelfall beschränkt. Sie bedroht bereits die Mozart-Inszenierungen unseres Residenztheaters. Auch wenn man jedem neuen Mann das Recht zugestehen wollte, alles wieder einmal anders zu machen, so sollte doch das eine primitive Gebot befolgt werden, die bereits vorhandenen technischen Mittel und Einrichtungen, sofern sie gut sind, zu gebrauchen und vor allem die immanenten künstlerischen Forderungen eines gegebenen Milieus zu respektieren. Unsere neuen Dekorationen zu Mozarts „Don Giovanni" haben sich über beides hinweggesetzt. Sie verschmähen die Drehbühne, jenes vorzügliche Mittel, durch blitzschnellen Szenenwechsel bei offener Bühne die innere Einheit eines Aktes zu wahren, vermehren aber gleichzeitig noch die Zahl der Bühnenbilder. Die Folge ist eine Unmenge stimmungsmordender, zermürbender Pausen. Allein für die Champagnerarie ist ein eigenes Bild geschaffen worden, nur damit sie in einem Prunkgemach gesungen wird. Diese scharfe Zuspitzung eines Bühnenbildes auf ein einziges Moment ist kleinlich und stört ganz besonders dann, wenn sich vor dem Bild noch weitere Szenen abspielen, für die es nicht erfunden ist. Eine wahrhaft künstlerische Dekoration muß dem Stimmungsgehalt aller Vorgänge angepaßt sein, deren Schauplatz sie darstellt; sie ist demselben Kriterium unterworfen wie die Melodie eines Strophenliedes, die uns nur dann gut erscheint, wenn sie nicht das Besondere einer einzigen Strophe, sondern das allen Strophen Gemeinsame ausdrückt. Daß unsere alten „Don-Giovanni"-Dekorationen gerade in diesem Punkte vorbildlich waren, beruhte auf einer Stileinheitlichkeit besonderer Art, auf ihrem diskreten Zusammenklingen mit der Stimmungssphäre unseres herrlichen kleinen Residenztheaters. Dieser Raum — die Schöpfung Cuvilliers — hat in seinem heiteren und zugleich fast mystischen Spiel lichter und gedämpfter Farben, der gehobenen Feierlichkeit und Anmut seiner kapellenartigen Enge etwas Magisches. Er ist in seiner Art instrumentiert wie eine Mozartsche Partitur, so daß der Eintretende unwillkürlich den Atem anhält und den warmen Klang Mozartscher Bläserakkorde schon im Ohr hat, längst ehe das Orchester zu spielen beginnt. Wer vor einem solchen Raum Dekorationen für Mozartsche Opern aufstellen will, muß wissen, daß er keinen liebevolleren Anreger, aber auch keinen unerbittlicheren Kritiker finden kann als diesen Raum. Levi und Possart haben es gewußt. Ihre Bühnenbilder wirken wie eine bescheidene Fortsetzung des Cuvillierschen Raumes, Bühne und Zuschauerraum sind verwandte Welten, deren Grenzen ineinander übergehen. Die neuen Dekorationen lassen ein derartiges Streben nach Einheitlichkeit nicht erkennen. Gewiß, auch sie geben sich barock, aber es ist nicht das seelenhafte, edele, das wahrhaft musikalische Barock Cuvelliers, sondern in Form, Farbe und in den Größenverhältnissen ein düsteres, schweres Barock, das brutal wirkt wie hinzukomponierte Posaunen. Viele Münchner meinen, das sei gerade das Feine, denn nun käme erst das Tragische heraus, während die alte Ausstattung doch eigentlich heiter gewesen sei. Sie ahnen nicht, daß es sich hier nur um den Gegensatz von plump und fein, von edel und unedel, von Kultur und Barbarei handelt. (Über das Heitere oder Tragische des „Don Giovanni" als im Sinne einander ausschließender Dinge zu streiten, ist töricht; er ist weder das eine noch das andere allein, sondern wie Welt und Menschheit beides zugleich).

Es ist schade, daß die Possart-Levische Ausstattungsidee, deren praktische Verwirklichung gewiß verbesserungsfähig gewesen wäre, überhaupt nicht mehr verstanden worden ist. Schlimmer noch, daß man nicht gefühlt hat, wie durch das Beiseiteschieben dieser Idee zugleich auch jeder künstlerische Grund, Mozart im Residenztheater zu geben, weggefallen ist. Die Musik kann kein Grund sein; sie ist bei weitem nicht so gut wie im großen Haus. Wenn man also daran geht, die eigentliche Pointe der Mozartaufführungen im Residenztheater, die organische Stileinheitlichkeit von Bühne und Zuschauerraum, aufzuheben, erledigt man dadurch das Residenztheater als Mozarthaus, und es wäre besser, lieber gleich ins große Staatstheater überzusiedeln.

Im Gegensatz zu diesen Unerfreulichkeiten, über die ich mich nur deshalb so ausführlich verbreite, weil ich hier ein Stück wirklich guter, allgemein bekannter Münchner Bühnentradition bedroht sehe, ist unsere Neuinszenierung des „Freischütz" in jeder Beziehung eine Sehenswürdigkeit. Hier, wo es keine eigentlichen Stilprobleme gibt, wo es sich nur um gutes, altes, realistisch-romantisches Theater im besten Sinne handelt, sind wir um eine Reihe ganz wundervoller

szenischer Stimmungsbilder bereichert worden. Generalmusikdirektor Knappertsbusch zeigte als Interpret des Werkes seine besten Seiten: seinen Sinn für ruhige Tempi, für Rhythmus, Klang und natürliches Espressivo und seine starke dramatische Begabung. Dieser Dirigent ist immer noch die umstrittenste Erscheinung unseres Musiklebens. Wenn so viele Menschen von unzweifelhafter Begabung und Ehrlichkeit sich gerade über Knappertsbusch nicht einigen können (von kritiklosen Ja- und Neinsagern ist hier nicht die Rede), so liegt dies wohl hauptsächlich daran, daß Knappertsbusch durch den immer wieder verblüffenden Wertunterschied seiner einzelnen Leistungen die Bildung eines abschließenden Urteils sehr erschwert. Er ist der unberechenbarste Musiker, der mir je begegnet ist. Seine elementare musikalische und technische Begabung, seine Art, klangvoll, klar, rhythmisch, ruhig und kantabel zu musizieren, berührt um so wohltuender, als sie von jeglichem Intellektualismus frei ist. Dafür fehlt ihr freilich auch die unschätzbare Wohltat der inneren Selbstkontrolle und Selbstbemeisterung, und damit mag es zusammenhängen, daß dieser gesunde, kräftige und allem Anschein nach ungewöhnlich widerstandsfähige Mensch gegenüber seinen inneren Stimmungen und Aufgelegtheiten sehr viel weniger Energie aufzubringen vermag als so mancher körperlich schwache, ja kränkliche Künstler. Er interpretiert ein Werk heute wundervoll, übermorgen schlägt er es barbarisch herunter. Er hat in diesem Jahre innerhalb weniger Wochen die Matthäuspassion in einer denkbar unmöglichen und die hohe Messe in einer wahrhaft hinreißenden Weise dirigiert. In gewissem Sinne ist daher jedes Urteil über ihn verständlich, und es sagen beide Parteien, die Verehrer wie die Gegner, Richtiges. Entscheidend bleibt freilich immer, welche Leistung einer gerade meint.

Zum Anschlagsproblem auf dem Klavier

Erwiderung auf Maria Proelss' Ausführungen zu meinem Aufsatz „Pianistische Irrtümer"

Von Heinrich Bohl, Langensalza

Es ist nicht gerade üblich, in einer wissenschaftlichen oder künstlerischen Streitfrage des Gegners Ansichten öffentlich als „sinnlos", d. i. eine Umschreibung von Unsinn, zu bezeichnen, zumal, wenn sie von einem Verfasser herrühren, der seit Jahrzehnten sich musikalisch intensiv betätigt und auch den Anschlagsfragen lebhaftes Studium gewidmet hat, und wenn auch anerkannte Wissenschaftler und Künstler auf seiner Seite stehen. Maria Proelss scheint von wissenschaftlichen Feststellungen überhaupt nicht viel zu halten und ist der Ansicht, daß ein Pianist und Pädagoge von den „physikalischen Vorgängen bei seinen Klangwirkungen" ebensowenig zu wissen braucht, wie der Maler in seiner Kunst, ja daß sogar ein Nichtwissen vorzuziehen sei. Ein eigenartiger Standpunkt in künstlerischer als auch pädagogischer Hinsicht. Auch der Künstler kann sich nicht über wissenschaftliche Gesetze hinwegsetzen und sich in mystischen Dunstnebel hüllen; tut er das trotzdem, so sind häufig seine Schüler die Opfer einer unnützen Zeitvergeudung. Wenden wir Maria Proelss Ansicht auf den Gesangspädagogen an: Es ist also besser, wenn er von anatomischen Verhältnissen der Stimmorgane und ihrer Funktionen gar nichts weiß. Der Vergleich mit dem Maler stimmt erstens nicht und ist auch gar nicht möglich, weil es sich bei ihm um schaffende und beim Pianisten um nachschaffende Kunst handelt. Fest steht jedenfalls, daß auf dem Klavier nur ein Klavierton, allerdings in vielfachen Modifizierungen, hervorgebracht werden kann und niemals ein einem Saiten- oder Blasinstrument ähnlicher Ton, ebensowenig, wie es umgekehrt der Fall ist. Ist ein Pianist trotzdem der Ansicht, so beweist er damit, daß wir es allerdings in diesem Falle mit Täuschungswirkungen zu tun haben, deren Opfer aber nicht der Zuhörer, sondern er selbst ist. Wenn ein Lehrer die verschiedensten Instrumente nachahmen läßt, so ist damit gar nichts bewiesen. Warum sollte er nicht beim Studium des Adagios von Beethovens Sonate B-Dur Op. 22 sagen können: „Denke dir ein Klarinettensolo!" Das will doch nur heißen: „Ausdrucksvoller seelenvoller Gesang". Oder beim Finale

von Chopins H-Moll-Sonate (13 Takte vor dem Schluß: „Linke Hand Trompeten, Hörner und Posaunen". Diese Hinweise sollen doch nur den Charakter der Stelle andeuten, weiter kann nichts erreicht werden.

Ich komme zu den drei Versuchen. Sie sind völlig wertlos, weil Vorführung und Feststellung des Ergebnisses sich in ein- und derselben Hand befinden, was in diesem Falle nicht angängig ist, weil es sich nicht um exakte wissenschaftliche Feststellungen handelt. Die Ergebnisse sind rein subjektiven Empfindungen entsprungen und können auf Täuschungswirkungen beruhen. Was Maria Proelss herausgehört hat, war mir auf meinem Blüthner-Flügel nicht möglich. Harmoniefremde Nachbartöne außer den Obertönen können überhaupt nicht mitklingen.

Die Verfasserin bestreitet ferner, daß Pedal die Staccatowirkung aufhebt, wenn „kurzgefaßte Tasten" genommen werden. Darüber zu debattieren, halte ich für wertlos. Das ist eine reine Logiksache. Glaubt Maria Proelss wirklich im Ernst, daß der 5. Takt von Mozarts C-Dur-Sonate (Köchelverz. Nr. 330) mit Pedal und staccato, meinetwegen mit ganz kurzgefaßten Tasten, anders klingt, als wenn sie legatissimo gespielt würde? Übrigens habe ich gar nicht verlangt, daß die 3. Variation aus den „Sinfonischen Etüden" ohne Pedal gespielt werden soll, weil dann wieder der legato-Gesangscharakter der linken Hand bei der Weitgriffigkeit verloren ginge.

Nun zur Frage über das lange Aushalten der Töne bzw. über Orgelpunkte. Allerdings waren die Klaviere zu Bachs Zeiten von den unsrigen sehr verschieden, besonders darin, daß sie weit weniger vollkommen als jetzt, also auch weit weniger tontragend waren. Die Übertragung von einem unvollkommenen Instrument auf ein vollkommeneres kann also meine Behauptung nicht umstoßen, sondern sie nur noch mehr stützen. Was die Verfasserin über Chopins C-Moll-Etude sagt, ist ja wunderschön, leider ist sie aber wieder betr. der Schlußtakte von Täuschungswirkungen befangen. Ich habe vor musikalischen Zeugen den vorgeschlagenen Versuch auf meinem Blüthner-Flügel gemacht. Keine Spur von einem Neuanklingen oder gar von einem nochmaligen „Aufblühen" des e' und e" war zu merken. Welch ein Wunderwerk von Flügel muß die Verfasserin haben! Auf diese Weise soll ein Klavierklang ewig erhalten bleiben? Nein, diese Stelle ist so wie sie Chopin geschrieben und offenbar in Klang umgesetzt haben will, nicht ausführbar. Wie ich nunmehr in Erfahrung gebracht, spielen auch noch andere Virtuosen außer Galston die Stelle etwas abgeändert.

Ich mache zum Schluß folgenden Vorschlag: Meine Gegnerin macht ihre Versuche vor einem Kreise geladener, möglichst unbefangener musikalischer Leute (Fachmusiker und Laien). Ich erhalte selbstverständlich auch eine Einladung. Die werden so plaziert, daß sie die Versuche selbst nicht mit dem Auge beobachten können. Die Versuche werden in der verschiedensten Reihenfolge ausgeführt und wiederholt; jeder Hörer notiert sofort das Ergebnis. Ich glaube, meine Gegnerin würde verblüfft über das Endresultat sein.

Anmerkung der Schriftleitung: Wir halten die Angelegenheit für so wichtig, daß wir noch weitere Stimmen zu Worte lassen kommen möchten, um dann zu einer so weit abschließenden Beurteilung zu gelangen. Unser Prager Mitarbeiter Albert Wellek sandte uns folgende Erklärung, die H. Bohl bereits vorgelegen hat und von ihm mit einer Antwort versehen worden ist, die im nächsten Heft erscheinen wird. Wellek schreibt:

Tetzel, Bohl und Gesinnungsgenossen zählen wieder einmal[1]) zu jenen, welche in längst überholter Weise die Musik, die doch vor allem ein unerhörtes psychologisches Phänomen ist, bloß von akustischen, „objektiv meßbaren" Verhältnissen abhängig glauben. Sie übersehen vor allem auch den Unterschied zwischen statischer und dynamischer — oder kinetischer — Musikbetrachtung (wie ich es nennen möchte): daß nämlich, was von einem einzelnen Ton oder Akkord gelten mag, von eben demselben Ton oder Akkord im Zusammenhange eines Musikstücks durchaus nicht gelten muß. Streng genommen ist eine einzelne Tongruppe ohne Beziehung zu anderen (und zur Zeit) überhaupt noch nicht Musik; und es ist nur der alte Irrtum der naturwissenschaftlichen (induktiven) Anschauungsweise, zu glauben, daß ein Musikstück in einer Zusammensetzung oder Verknüpfung solcher Einzelbestandteile oder „Elemente" bestehe.

[1]) Ich denke an Hába und die Vierteltonmusik.

Ich möchte zunächst auf die grundsätzliche Nebensächlichkeit solcher „Erkenntnisse" für die Kunst hinweisen: da es in dieser eben nur auf die Illusion ankommt. Denn wenn allgemein und bei den besten Musikern (z. B. Busoni) die Illusion herrscht (gesetzt, es wäre eine Illusion), daß auf dem Klavier die Klangwirkungen vom Anschlag, d.h. auch von der seelischen Erregung des Pianisten herrühren, oder wenn sie z. B. dann „staccato" hören, wenn akustisch keines feststellbar ist, so ist doch diese Illusion die künstlerische Wahrheit und alles Besserwissen der Physik von gar keinem praktischen Belange. So ist es auch von sehr geringer Bedeutung, daß auf dem Klavier wegen des schnellen Abklingens der Tonstärke oft ein strenges legato nicht erzielt werden kann, wenn eben nur die Illusion eines strengen legatos, d. h. eines längeren Fortklingens der Töne, erzielt wird. (Zur Verhütung der vollständigen Zerreißung einer Phrase gibt es übrigens das leise Wiederanschlagen des Tons, also doch eine Methode des Anschlags.) Zudem ist die radikale Auffassung Bohls in mehr als einem Fall kaum haltbar. Z. B. gleich die Behauptung, „daß Pedalgebrauch jedes non legato, portato und staccato aufhebt": 1. kommt es auf die Art des Pedalgebrauchs an, 2. ist auch bei fortwährendem Pedalaushalten erfahrungsgemäß die Klangwirkung bei staccato-Anschlag eine ganz andere (härtere, „spitzere") als bei gleichzeitigem legato; ein reines staccato kommt freilich nicht heraus, ist aber in solchen Fällen wie in den „Sinfonischen Etuden" gar nicht beabsichtigt. — Vollends nach dem Schlußabsatz des Aufsatzes scheint der Verfasser der Meinung, daß die Tonqualität dieselbe sei, wenn ein elastischer und ein harter Körper aus so ungleicher Höhe anschlagen, daß der Anprall (mechanisch) gleich „stark" erschütternd wirkt. Das hieße also den Unterschied zwischen englischer und Wiener Mechanik, zwischen guter und schlechter Belederung usw. lediglich in einem verschieden stark lärmenden Ton suchen wollen. Indes ist bekanntlich nicht von der Stärke des Anpralls (welcher die Amplitude der Schwingung bestimmt), sondern von der Beschaffenheit der anschlagenden Masse die Beschaffenheit der Schwingungen (die Obertöneverteilung) abhängig; und zwar so, daß je unelastischer der Körper, um so vernehmlicher die höheren (dissonanten) Obertöne werden, mithin um so rauher oder „spitzer" der Klangcharakter. Anders wären eben die Klangunterschiede zwischen verschieden belederten Klavieren usw. durchaus unerklärlich.

Albert Wellek.

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Wie problematisch auch immer der Versuch ausfallen mag, eine Art Bilanz des vergangenen Konzertwinters zu ziehen, er muß unternommen werden. Denn was sich, sei es nun Musik, oder Unmusik, in Berlin in die Öffentlichkeit drängt, gibt einen gewissen Gradmesser für die gegenwärtigen Strömungen ab.

Im ganzen darf man sagen, daß die Zeiten wüster Anarchie hinter uns liegen. Wir erleben zwar noch immer Versuche, unser „verbrauchtes" Tonsystem durch „zeitgemäße" Systeme zu ersetzen oder neue Grundlagen der Musik zu finden, die mit der bisherigen nichts gemeinsam haben, aber die Intensität der revolutionären Bestrebungen hat sichtlich nachgelassen.

Die Vierteltonbestrebungen wagten sich in diesem ganzen Semester nur einmal in einer Veranstaltung hervor, in der Alois Haba die unklaren und musikalisch wertlosen Theorien, die er seinerzeit bereits auf dem Frankfurter Tonkünstlerfest entwickelt hat, zum Überfluß nochmals vortrug, während Erwin Schulhoff auf dem neuen Vierteltonflügel von August Förster Stücke von Alois und Karel Haba und Miroslav Ponc zu Gehör brachte. Die Vorführung trug, wie nicht anders zu erwarten war, das Gepräge der Sensation. Irgendwelche fruchtbare Anregungen für die Zukunft gingen aber von ihr — darüber herrscht bei allen vernünftigen Musikern nur eine Stimme — nicht aus. Das Schlachtgeschrei der Tonteilungsfanatiker „Habemus Habam" ist ungehört verhallt. Es ist auch nicht zu erwarten, daß erneuten Versuchen, die künstlich konstruierte, keinem inneren Bedürfnis entsprungene Bewegung auf Teilung der Halbtöne in Fluß zu bringen — sie werden nicht ausbleiben — ein Erfolg beschieden sein wird. Daran ändert auch

die Tatsache nichts, daß die Berliner staatliche Hochschule für Musik, der, wie es scheint, die Angliederung eines Kuriositätenkabinetts am Herzen liegt, unlängst ein von der Firma Schiedmayer in Stuttgart nach den Angaben Busonis hergestelltes Dritteltonharmonium in majorem gloriam experimentatorum aufgestellt hat. Seltsame Zeit! Man konstruiert mit heißem Bemühen ein Musikinstrument, ohne zu wissen, ob es jemals der schöpferischen Phantasie dienstbar sein wird, ein Instrument, nach dem die schöpferische Phantasie jedenfalls nie verlangt hat. Das kommt mir gerade so vor, als wollte man ein Haus bauen für die Bedürfnisse einer besonders gearteten Menschengattung, die erst geboren werden muß.

Was die atonale Bewegung im allgemeinen angeht, so hat eine gewisse Besinnung Platz gegriffen. Die absolute Atonalität im Sinne J. Hauers wird von niemandem mehr ernst genommen. Das beziehungslose Nebeneinander der einzelnen Stimmen, unlängst noch Idol der extremen Richtung, enthüllt sich selbst den Fanatikern mehr und mehr als Irrwahn. Schönbergs Einfluß ist im Schwinden. Der Wahnsinn der Selbstzerfleischung — anders kann man das auf Zerstörung aller Elemente der Musik abzielende Verfahren Schönbergs nicht nennen — übt eine abschreckende Wirkung aus. Es vollzieht sich eine deutliche Abkehr von Spekulation und Konstruktivismus. Man ist der ewigen Negation nachgerade müde, der chronischen Parodien und Burlesken überdrüssig. Man beginnt zu begreifen, daß durch die Wendung zur Trivialität kein Weg gewonnen wird, um „über die ‚Romantik' hinaus auf eine neue Ebene zu gelangen, unterhalb deren das ‚Gefühl' liegt" — so hat man die Bestrebungen, zu einem neuen, „objektiven" Stil zu gelangen, charakterisiert.

Anzeichen der Besinnung sind auch in anderer Richtung zu erblicken. Nichts hat in der modernen Musik so verhängnisvoll gewirkt, wie die Mißachtung der menschlichen Stimme, die Vernachlässigung der Sanglichkeit im instrumentalen Satz und — als letztes Glied der Kette — der Verzicht auf „inneres Hören". Dieser Grundfehler war eine der Hauptursachen der Auswüchse der Neuromantik, welche heute als solche so stark empfunden werden, daß sie die ganze Romantik in Mißkredit gebracht haben. Die Erkenntnis dieses Grundfehlers hat dazu geführt, daß man neuerdings begonnen hat, der Vokalkomposition, insbesondere dem a-cappella-Gesang, erhöhte Aufmerksamkeit zuzuwenden. (Donaueschinger Kammermusikfest von 1925.)

Den Schritt, den zu tun die Erkenntnis der Fehler der Vergangenheit empfiehlt, hat — ich komme nach dieser allgemeinen Erörterung der Lage nunmehr auf einzelne Ereignisse im Berliner Konzertsaal zurück — der jugendliche, heute erst 22 Jahre alte Kurt Thomas, wenn nicht alles trügt, aus Intuition getan. Seine natürliche Begabung weist ihm — er erfindet aus dem Geist der Vokalmusik heraus — den Weg. Es muß zugleich als ein besonderer Glücksumstand angesehen werden, daß es dem jungen Komponisten vergönnt war, in der Jugend jahrelang im Leipziger Thomanerchor mitzuwirken und sich mit dem köstlichsten a cappella-Gut der Vergangenheit aufs innigste vertraut zu machen. Seinem op. 1, jener a cappella-Messe, die auf dem Kieler Tonkünstlerfest ein so gewaltiges Aufsehen erregt hat — sie ist von dem Herausgeber dieser Zeitschrift im Juli/August-Heft 1925 Seite 403 gewürdigt worden — ist nunmehr mit dem Psalm 137: „An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten, wenn wir an Zion dachten" ein neues Vokalwerk für zwei Chöre a cappella gefolgt, das unlängst durch den Berliner Domchor unter Hugo Rüdels ausgezeichneter Leitung zur Uraufführung gelangt ist. Der Eindruck des aus ungebrochener Phantasie geborenen, in einem großen Zuge dahinströmenden, mit sicherer Hand gestalteten Psalms war tief, ja, es ist nicht zu viel gesagt, daß er der stärkste musikalische Eindruck war, der in diesem Konzertwinter von einem neuen Werk ausging.

Wir erfahren es wieder einmal an einem lebendigen, aus ursprünglicher Erfindungskraft gezeugten Kunstwerk: der Streit um Richtungen, die Frage: „modern" oder „unmodern", „neu" oder „alt" ist im Grunde eine Frage zweiten Ranges. Sie wäre im Falle Kurt Thomas dahin zu beantworten: Sein Psalm erwächst aus lebendiger Tradition. In ihm wird „alt" und „neu" durch eine starke Persönlichkeit in origineller Weise zur Einheit verbunden und — trotz aller Kühnheiten, ja Gewagtheiten des Satzes — zu harmonischer Wirkung geführt.

Das Entscheidende ist: diese Musik von ergreifender Ausdruckskraft bietet den entseelenden

Tendenzen der Schönberg, Krenek, Hindemith e tutti quanti ein wirksames Paroli, ein Vorgang, dessen Eindruck sich gerade die junge Generation, der Kurt Thomas angehört, nicht wird entziehen können. Die alte Erfahrung hat sich aufs neue bestätigt: vor einem echten Talent wird das Geschwätz von den erschütterten Grundlagen unserer Musik zuschanden.

Es widerstrebt mir, das Auge von dem Sonnenblick, den uns das phantasievolle Werk Thomas des Sängers — in diesem Sinne ist er ein jugendlicher Thomas cantor — gespendet hat, den chaotisch brauenden Musiknebeln zuzuwenden, in deren Erzeugung die Schützlinge der Berliner „Novembergruppe" ihre Aufgabe erblicken. Die retortengeborenen Pseudogewitter der musikalischen Alchymisten Eric Satie, Darius, Milhaud, Amadeus Pisc, Karol Rathaus und Wladimir Vogel — „Naturereignisse", als deren Schauplatz diverse Berliner Konzertsäle herhalten mußten — dürften sich, mit den Worten Heinrich von Kleists zu reden, bald „zu Dünsten aufgelöst, mißvergnügt murmelnd" verzogen haben. Wir wenden uns, statt diesen in unregelmäßigen Geschwadern abziehenden mißgeschaffenen Gebilden nachzuschauen, lieber dem jugendlich gärenden neuen Werk Paul Kletzkis, dem Klaviertrio op. 16 zu, dessen Wiedergabe wir dem vortrefflichen Pozniak-Trio zu verdanken haben. Aus der Komposition Kletzkis geht die starke, aber noch der Läuterung bedürftige Begabung des jungen Polen für die Formen der Instrumentalmusik wieder überzeugend hervor. Was der Konzertwinter 1925/26 im übrigen an neuen, wertvollen oder Hoffnungen erweckenden Werken zutage gefördert hat, ist, soweit ich Gelegenheit hatte, sie kennenzulernen, in den früheren Berliner Berichten behandelt worden.

Über die Vorgänge auf den Opernbühnen wird in dem nächsten Bericht zu sprechen sein.

Austriaca

Von Emil Petschnig

In der Volksoper fand die (angebliche) deutsche Uraufführung von St. Moniuskos „Halka" statt. Was diesem Werke die Ehre verschaffte, zur polnischen Nationaloper erhoben zu werden, ist nicht recht einzusehen, da weder eine Gestalt der Sage oder Geschichte, noch Charaktertypen aus dem Volke im Mittelpunkte der Handlung stehen, die , gerade für einen Akt ausreichend, in vier zerdehnt ist und dadurch jeder dramatischen Spannung verlustig geht. Dem Ritter Janusch, der gerade dabei ist, sich mit der Tochter eines Vogts zu vermählen, tritt seine verlassene Geliebte, eben Halka, ein Bauernmädchen, wieder in den Weg; doch statt sich zu rächen, wie sie einen Augenblick lang vorhat, stürzt sie sich in den Fluß und gibt so ihren Verführer frei: Das ist alles. Dabei arbeitet das jetzt 80jährige Stück nach den Gepflogenheiten der damaligen italienischen Opernmode mit zahlreichen Textwiederholungen, was es für unsern Gaumen nicht schmackhafter macht. Die Musik reicht in bezug auf national gefärbte Erfindung nicht entfernt an Chopin heran, von den Schöpfern der russischen und tschechischen Nationaloper vergleichsweise ganz zu schweigen. Das Frischeste an der ganzen Partitur sind noch zwei kleine Balletteinlagen — mit den Solotänzern Sobiszewski und Piotrowski aus Warschau als Gäste —, von denen bezeichnenderweise diejenige im 3. Akte wiederholt werden mußte. Ferner waren der temperamentvolle Dirigent der Vorstellung, Direktor Mlynarski und ihr Regisseur Herr Kawalski (vielleicht als Exponenten einer nach der politischen und wirtschaftlichen auch künstlerischen Annäherung zwischen Polen und Österreich) von dort gekommen, um ihr ein möglichst bodenständiges Ansehen zu verleihen. Von den hiesigen Kräften bewährten sich die Damen Schwarz-Förster und Konetzni, die Herren Brand und Rittersheim (letzterer als die Heldin stets vergeblich ansingender Bauer Jontek) aufs beste. Eine Bereicherung des deutschen Opernspielplans oder gar der Theaterkassen stellt diese Schöpfung keinesfalls dar, aber es war immerhin vom historischen Standpunkt interessant, einmal etwas von diesem Komponisten zu hören.

Ein dramma per musica, als welches J. S. Bachs weltliche Kantate „Der zufriedengestellte Äolus" szenisch dargestellt wurde, gab es auch im großen Konzerthaussaale unter P. v. Klenaus Leitung. Es ist mir nicht bekannt, ob Überlieferungen bestehen, daß diese zum Namens-

tag des Leipziger Philosophen und Obstzüchters Prof. August Müller verfaßte Arbeit von seinen Studenten am 3. August 1725 agiert oder bloß gesungen wurde; jedenfalls bekam ihr dieser vom Burgtheaterregisseur Hans Brahm unternommene Versuch nicht schlecht, insofern dadurch die vielen tonmalerischen Züge der Musik, die Bach zu Picanders an Naturschilderungen reichen Versen schrieb, noch sinnfälliger in Erscheinung traten. Äolus, Zephyrus, Pomona, alle von einer Tanzgruppe (Schule Hellerau-Laxenburg) begleitet, in entsprechend phantastischen Kostümen, während der Gefeierte und eine Anzahl das Auditorium markierender statierender Damen vorne wie rechts und links auf der von einem Vorhang begrenzten Bühne in der Tracht jener Tage Platz nahmen: eine ergötzliche Augenweide. Prächtig war A. Jerger in der Arie „Wie will ich lustig lachen", der Alt R. Andays war vollendete Klassik, und A. Preuß wie Eva Bruhn (Essen) fügten sich schön in das Ensemble; des beiderseits vom Kammerorchester plazierten Chors nicht zu vergessen. Es war eine liebenswürdige Barockaffäre, die leicht dem mageren Programm der Staatsopernfiliale im Redoutensaal etwas aufhelfen könnte. Vorher gingen die geistlichen Kantaten „Wachet auf, ruft uns die Stimme", „Sehet, wir gehen hinauf gen Jerusalem" und die Kantatenarie „Vergnügte Ruh, beliebte Seelenluft"; doch schien man sich bei ihnen das Animo der Aufführung für die Schlußnummer aufgespart zu haben.

Gleichfalls in frühere Jahrhunderte versetzte ein an Gebotenem verschwenderisches „Historisches Konzert", das von der zuständigen Fakultät der Universität veranstaltet wurde. Sein Clou war die Uraufführung einer G-dur-Sinfonie von Mozart, die vor nicht langem im oberösterreichischen Stifte Lambach aufgefunden wurde. Die Abfassung des aus 3 knappen Sätzen bestehenden Werkchens verlegt man maßgebenderseits in das Jahr 1767. Sein Glanzpunkt ist das bei aller Schlichtheit ungemein anmutige und süße Andante, das bereits den späteren Meister der Grazie verrät. Recht frisch der 1. Satz, dem das Finale aber nicht die Wage halten kann. Prof. A. Fleischer (Budapest) wandte als Dirigent viel liebevolle Sorgfalt an die Novität. Neu für Wien war auch ein Klavierkonzert in D-moll von Ph. E. Bach (am Flügel Fanny Schmeidler), dessen unerwartet dramatische Zwiesprache zwischen Orchester und Soloinstrument schon den Mittelsatz von Beethovens G-dur-Konzert vorwegnimmt. Böhmische Musizierfreude lebt in J. Stamitz' C-dur Trio (Mitglieder des trefflichen Prix-Quartetts). Auch Lieder, zwischen 1612 und 1814 entstanden (H. E. Hey) und Chöre aus den Jahren 1517 bis 1626 waren neben noch so manch anderem zu vernehmen. Beim Anhören der letzteren wurde einem so recht klar, warum unsere Modernsten ihre Vorbilder just aus jenen fernen Zeiten beziehen. Damals stak (infolge erst sich entwickelnder Ausdruckskräfte der Musik) die künstlerische Individualität der Komponisten noch im Puppenstadium. Die Individualitätslosen von heute — und die „Demokratie" von heute wünscht gar keine Individualitäten — aber können ihren konstitutionellen Mangel unter dem Deckmantel dieser Primitivität am ehesten verbergen. Darum wird auch die Romantik so erbittert befehdet und schlecht gemacht, weil sie im bisherigen Werdegang der Tonkunst den Höhepunkt des Persönlichkeitswertes darstellt: jeder Autor eine von der des anderen leicht zu unterscheidende Welt für sich.

Auch J. Marx, der überschwengliche Romantiker, hat seine unverkennbar eigene Note, wie die von Cl. Krauss mit dem Tonkünstlerorchester jüngst hier erstaufgeführte „Sinfonische Nachtmusik" neuerlich dartut, welche indes jetzt Gefahr läuft, in der mit der „Herbstsinfonie" angeschlagenen Weise zu erstarren. Eine Hinwendung von den beständig nur formlos wogenden, raunenden, flimmernden Naturstimmungen zu schärfer profilierter Menschlichkeit würde die Fantasie des Komponisten seelisch wie technisch in eine neue Richtung zwingen und ihn der Nötigung entheben, auch thematisch auf Werke der Jugendzeit zurückzugreifen.

„Neue Gesänge" bildeten das Programm von A. Boruttaus 3. Konzert. Von W. Kienzl die Uraufführung vierer Lieder, die nach Abschluß der kürzlich veröffentlichten Autobiographie ihres Urhebers entstanden, deutlich den Stempel wehmütiger Erinnerung an sich tragen. Es liegt wie Herbstabendsonnenschein über ihnen, von denen „Es ist zu spät" sehr ergreift. Holdselig die Wirkung von „An den Schlummer". Von Th. Streicher aus dem Manuskripte 5 Hafislieder, die den Komponisten nun im Besitze eines strömenden edlen Melos zeigen. Besonders innig „Die Seele des Hafis". Ferner kamen 1925 vom Musik- und Sangesbund preisgekrönte

Arbeiten noch namenloser Tonsetzer zu Gehör, unter welchen mir der leider kürzlich verstorbene Oskar Metzner als der begabteste erschien. Schwung und Geschick in der musikalischen Ausdeutung der Texte waren das Hauptmerkmal seiner Muse. Ganz köstlich die Ballade „Das alte Steinkreuz am Neuen Markt". Warmes Empfinden und Charakterisierungsgabe verraten Hermann Fohringers Stücke („Seltsam", „Widmung"), und unter Ferd. Martineks W. v. d. Vogelweide-Vertonungen, die herbe, ja spröde Verse zu zwingen trachten, sticht „Ein Kuß von rotem Munde" erquickend hervor. Überflüssig bei diesem Sänger zu sagen, daß er die anspruchsvolle Aufgabe, 26 Neuheiten verschiedenster Prägung restlos gerecht zu werden, glänzend bewältigt hat.

LINZ A. D. In den vom Musikerbund inszenierten Kammermusikkonzerten spielte Gottesmann (Wien) Mozarts A-Dur-Violinkonzert. Außer Haydn (zweite Sinfonie) kam endlich der hier sehr vernachlässigte J. S. Bach mit der D-Dur-Suite für Streichquintett, 2 Oboen, 3 Trompeten und Pauke und der Kreuzstab-Kantate (mit Kammersänger Gross, Salzburg) zu Worte. Als gefällig und ansprechend muß die Suite im alten Stil des Oberösterreichers Joh. Ew. Habert gewertet werden. Ein Conzerto grosso über den Namen B-A-C-H von Hans David gelangte zur Uraufführung. David ist einer der fähigsten musikalischen Köpfe des Landes. Ein Schüler Schrekers, segelte er früher im Kielwasser der Atonalen; nun besann er sich. Seine jüngste Arbeit, die Ernst Kurth gewidmet ist, zeigt gesunden Geist und Können. Das kleine Orchester nützt er zu mannigfaltigen Farbenmischungen. Thematisch zeigt er alle Künste des Satzes und Kontrapunktes auf. Dabei wird seine Sprache nie trocken, alles geht fließend ohne Stockungen, ohne Verrenkungen. Eine engschiebige Chromatik wird durch die Viertonreihe des Motivs bedingt. Vielleicht hätte auf melodische Bogenzeichnung mehr Bedacht genommen werden sollen. Spörr will die Neuheit im Herbst in Wien herausbringen; auch die Philharmoniker interessieren sich dafür.

Der Linzer Konzertverein wartete auch mit einer Uraufführung auf. Franz Neuhofer, der bekannte Kirchen- und Chorkomponist schrieb „Variationen über ein Thema von Haydn" und bekundet darin rhythmische und thematische Gestaltungskraft. Wir hören bald festmarschartige, bald trauermarschähnliche, walzerartige altertümelnde stilliedmäßige (a la Mendelssohn), ländlergestrampfte Abwandlungen. Alle Modlungen und Wendungen des Themas in den 12 Variationen sind voll klanglichem Wohllaut. Als Raritäten wurden das Vorspiel zum dritten Akt von „Kunihild" des immer mehr in Vergessenheit geratenden Cyrill Kistler und Dvoraks vierte Sinfonie dazugekoppelt. Schließlich verdient noch das Palmsonntag-Konzert des Musikervereines, bei dem Bruckners „fünfte" und als Weber-Feier die Freischütz-Ouvertüre und Rezitativ und Arie der Agathe vorgetragen wurden, Erwähnung. Den Taktstock führte Musikdirektor Klietmann. Franz Gräflinger.

Neuerscheinungen

Charles Sanford Terry: Joh. Seb. Bach Cantata Texts sacred and secular with a Reconstruction of the Leipzig Liturgy of his Period. gr.-8⁰, 656 S. mit verschiedenen Bildern. London, Constable & Company Ltd. 1926.

Helmut Osthoff: Der Lautenist Santino Garsi da Parma. Ein Beitrag zur Geschichte der oberital. Lautenmusik am Ausgange der Spätrenaissance. 8⁰, 188 S. mit Notenbeispielen. 6. Heft d. Samml. musikwissensch. Einzeldarst. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1926.

Dr. Karl Weinmann: Geschichte der Kirchenmusik mit besonderer Berücksichtigung der kirchenmusikalischen Restauration im 19. Jahrhundert. kl.-8⁰, 313 S. Josef Kösel & Friedr. Pustet, München.

Gerh. Fr. Wehle: Die Kunst der Improvisation. II. Teil: Die höhere Kompositionstechnik im Klaviersatz. 8⁰, 202 S. mit vielen Notenbeispielen. Ernst Bisping, Münster i. W. 1926.

Rudolf Hartmann: Handbuch des Korrepetierens. (Zur Psychologie und Methodik des Partienstudiums.) 8⁰, 149 S. mit Notenbeispielen. Max Hesses Verlag, Berlin W 15, 1926.

Prof. Dr. Wilhelm Altmann: Orchester-Literatur-Katalog. Verzeichnis von seit 1850 erschiene-

nen Orchesterwerken. (Sinfonien, Suite, sinfon. Dichtungen, Ouvertüren, Konzerte für Soloinstrumente und Orchester) nebst Angabe der hauptsächlichsten Bearbeitungen. — Dieses unentbehrliche Nachschlagewerk ist nun vom Verfasser nach den Prinzipien der Gesamtanlage (1. Aufl. 1919) erweitert und vor allem durch Angaben über außerhalb Deutschlands bis Ende des Jahres 1925 erschienene Werke ergänzt worden. Das Vorwort zur 1. Auflage, in dem sich der Verfasser über die für ihn bei Abfassung des Kataloges maßgebenden Richtlinien ausspricht, ist auch dieser 2. Auflage beigegeben. 2. verm. Aufl. 8⁰, 227 S. F. E. C. Leuckart, Leipzig 1926.

Musica Sacra. Bücher vom Heiligen der Musik, herausgeg. von Richard Benz. Verlag Wilh. Gerstung, Offenbach a. M. 1926: W. H. Wackenroder: Das merkwürdige musikalische Leben des Joseph Berglinger. 8⁰, 38 S. — W. H. Wackenroder: Die Wunder der Tonkunst. Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik. 8⁰, 37 S. — E. T. A. Hoffmann: Beethovens Instrumentalmusik. 8⁰, 38 S. — Sämtliche mit einem Nachwort des Herausgebers.

Stephan Krehl: Beispiele und Aufgaben zum Kontrapunkt. 4. Aufl. 4⁰, 64 S. Walter de Gruyter & Co., Berlin und Leipzig 1926. — Das Wichtigste von Krehls Kontrapunktlehre ist, daß sie sich im engsten Anschluß an die Praxis aufbaut. Vorliegendes Aufgabenheft kann auch ohne Verbindung mit dem Text (Krehl, Lehre des Kontrapunkts, Samml. Göschen, Nr. 390) gebraucht werden.

Paul Mies: Skizzen aus Geschichte und Ästhetik der Musik. 8⁰, 142 S. mit Notenbeispielen. P. J. Tonger, Köln 1926. — Es handelt sich hier um eine Sonderausgabe von Aufsätzen allgemeiner Art, die schon in des gleichen Verfassers „Musik im Unterricht höherer Lehranstalten" (gleichfalls bei Tonger) enthalten sind.

— Noten und Bücher. Ein Wegweiser durch die musikalische Buch- und Notenliteratur. kl.-8⁰, 125 S. — Ebenda.

Dr. Willi Kahl: Herbart als Musiker. Neue Beiträge mit einem unveröffentlichten Brief Herbarts. 8⁰, 43 S. H. 4 der „Herbart-Studien" in Friedr. Mann's Pädag. Magazin. H. Beyer & Söhne, Langensalza 1926.

Die deutschen Musikabende und Histor. Musikfeste in Rudolstadt von E. Wollong. Festschrift zum 2. Histor. Musikfest 1926. 8⁰, 77 S. und Bildern. Greifenverlag, Rudolstadt 1926.

Kunst in Not! Verband der Deutschen Musikalienhändler. Arbeitsgemeinschaft zur Förderung der Musikpflege (Wird gratis abgegeben). — Die kleine Broschüre enthält einen lebendigen, von L. Steffen verfaßten Aufruf zur Hebung der Musizierfreudigkeit, von dem zu hoffen ist, daß er auf fruchtbaren Boden fällt.

Besprechungen

ERNST HOFFMANN: Das Wesen der Melodie, I. Teil. 8⁰, XVI u. 225 S. Berlin, Max Hesses Verlag.

Der Zweck des Buches: Die Erforschung der Melodie nach naturwissenschaftlicher Methode. „Nicht was schön ist" an der Melodie, wird hier untersucht, „sondern was objektiv richtig ist". Rein musikalische, vor allem harmonische Gesichtspunkte werden mit Absicht unberücksichtigt gelassen. Nach dem Relativitätsprinzip der klassischen Mechanik und dem Weber-Fechnerschen Gesetz werden Melodiekurven berechnet und mit 644 Beispielen aus der Musikliteratur belegt. Daß diese Errechnung von Motiven sich in vielen Fällen nicht mit den Gegebenheiten der musikalischen Entwicklung und besonders der harmonischen Entwicklung deckt, veranlaßt den Verfasser, die bereits von v. Oettingen und Riemann gegen die harmonische Vergewaltigung der Melodien erhobenen Vorwürfe zu erneuern. Er beweist dadurch, daß auch er noch nicht die endgültige musik-mathematische Formel gefunden hat; denn nur diejenige Formel wird richtig sein, die alles erklärt, was der Mensch in mehrtausendjähriger, zwangsläufiger Entwicklung errungen hat. Das auf S. 23 über das Dur-Moll-Gefühl Gesagte ist falsch, weil bedeutend übertrieben und auf ein gänzlich unmusikalisches

Gebiet übertragen. Ist es denn wirklich so schwer, sachlich zu bleiben? Es dürfte wohl wenig Musiker geben, die das „Wesen der Melodie" in mechanisch-mathematischen Formeln erblicken. Glaubt wirklich jemand, daß die äußere, errechenbare Form im Kunstwerk die Hauptsache ist? Man betrachte die 644 Beispiele einmal näher: nur was an sogenannter Tonmalerei, an Milieuschilderung usw. in den Beispielen steckt, stimmt mit den errechneten Formeln überein, also nur das Äußerliche, worauf der Künstler allerdings nicht verzichten darf, das aber von ihm doch nur als Nebensache betrachtet wird. Dieses Äußerliche, das ist seit langem bekannt, läßt sich sogar so scharf in Formeln fassen, daß man viele Komponisten an ihren Formeln sofort erkennt. Das Wesen der Melodie aber, ihr eigentlicher innerer Kern, kann durch keine Formel ausgedrückt werden. Der Titel des Buches könnte darum vielleicht so lauten: „Die melodische Bedeutung der tonmalerischen Begleitungsmotive". In dieser Hinsicht bietet das Buch viel Neues und Bedeutendes, sowohl für den Musikpraktiker als auch für den Wissenschaftler, und mit Spannung darf der zweite und dritte Teil erwartet werden. Jos. Achtélik.

Der ALMANACH DER DEUTSCHEN MUSIKBÜCHEREI AUF DAS JAHR 1926, Gustav Bosse Verlag, Regensburg,

ist der Hauptsache nach dem Kapitel „Wiener Musik" gewidmet. Von den 11 hierhergehörigen Aufsätzen seien als infolge Betrachtungsweise oder Stoffwahl bereits Allzubekanntes vermeidend hervorgehoben: Dr. E. Decsey: „Franz Schubert, Hugo Wolf und Wien", Dr. A. Weißenbäck: „Kirchenmusik in und um Wien", R. Freiherr v. Prochazka: „Alt-Wien und Alt-Prag", endlich Dr. H. Haas: „Singspiel und Volksmusik."

Als wertvollste Gabe des ganzen Bandes jedoch empfand ich R. H. Bartsch' gleichfalls im österreichischen Boden wurzelnde Novelle „Cosi fan tutte", ausgezeichnet sowohl durch Feinheit der Psychologie als auch durch die geistvolle Grazie ihres Stils. Einige andere gutgemeinte belletristische Beiträge, ein Nachruf für den verstorbenen Paul Marsop, und „Wildermannia" in Wort und Bildern, die als Buchschmuck gedacht sind, vervollständigen den Inhalt dieser auch heuer empfehlenswerten Publikation. E. Petschnig.

ROBERT HAAS: Gluck und Durazzo im Burgtheater (Die Opera comique in Wien). 8°, 216 S. Amalthea-Verlag, Zürich-Wien-Leipzig 1925.

Gegenstand dieses auf archivalischen Studien beruhenden Buches ist jener interessante Zeitraum der Operngeschichte, da der Wiener Intendant Durazzo das französische Singspiel nach Wien zu verpflanzen suchte. In zwei Abschnitten (Äußere Geschichte — Stilgeschichte) werden die einzelnen Phasen dieses Versuchs, die Wandlungen des französischen Singspiels in Wien und das Eingreifen Glucks behandelt. Glucks Tätigkeit erscheint dabei nicht nur als eine wichtige Verschmelzung von französischem und deutschem Singspiel, sondern auch als bedeutsame Stufe für seine Reformopern. So gibt das Buch eine wertvolle Zusammenstellung der in Wien gegebenen Werke und ihrer Stilart. Dr. Paul Mies-Köln.

F. JÖDE: Die Kunst Bachs. 8°, 223 S. Verlag Kallmeyer, Wolfenbüttel.

„Eine Lehre vom fließenden Leben", dargestellt an vier Inventionen Bachs. Mit einer ungeheuren Zahl von Wörtern sucht Verf. die Bewegungsvorgänge Bachscher Kunst an das Licht zu ziehen und gibt dieser Tätigkeit das Wort „Organik". Auf Spannungsverhältnissen fußend, verwirft Verf. jede Systematisierung, weil jede Musikschöpfung einen spezifischen Bewegungsfluß in sich trägt, der nicht verallgemeinert werden kann. Er will keine „Ablaufgesetze" sondern „lebendigen Verkehr mit der Fülle des Lebendigen". — Jöde hat nicht die Gabe einer sprachlichen Prägnanz. Mit Mühe wälzt man sich durch den Wortschwall, um den Kern dessen, was er sagen will, zu finden. Sein autodidaktisches Gehaben stößt des öfteren an fachmännische Gründlichkeit. Seine neueren Ideen und Forderungen für die Schule schießen zum großen Teil über das Ziel hinaus. Das tatkräftige Eintreten für einen lebendigen, jeder Regel abholden Gesangunterricht steht einer gründlichen methodischen Erarbeitung feindlich gegenüber. Sein Lieblingsgedanke ist die Bloßlegung des Bewegungsvorganges im Liede (wie in vorliegendem Werke bei Bach als Ganzes.) Mit Blindheit geschlagen, oder im Eifer des Kampfes für seine Ideen übersieht er ganz die Tatsache, daß jedes Erfühlen des Linearen ein äußerliches Erkennen der elementaren Spannungsverhältnisse voraussetzt, z. B. der D^7 zu T, S zu T, oder eines Akkordes als D oder S, oder des Leittones usw. Jedenfalls entsteht jeder Bewegungsvorgang aus Einzelkräften, deren pädagogische Herausschälung die Spannungsverhältnisse als Ganzes leichter erfassen läßt. Jöde will das Stoffliche unberücksichtigt lassen. Es gibt aber keine Bewegung ohne Voraussetzung des Stofflichen. — Für den vorgebildeten Musikfreund enthält das Werk jedoch manches Erfreuliche, und bleibt der Versuch des Verf. immerhin ein Verdienst, die Kurthschen Lehren in die Praxis zu übertragen. L. Riemann.

EMANUEL GATSCHER: Die Fugentechnik Max Regers in ihrer Entwicklung. 8°, 260 S. Engelhorns Nachfl., Stuttgart.

Mit diesem Buche beabsichtigt der Verfasser — wie er sich im Vorwort ausdrückt — einen „Beitrag zur Erfassung der künstlerischen Persönlichkeit Max Reger" zu geben. Mehr noch als dies stellt die Abhandlung einen grundlegenden Versuch dar, die

Schaffensart Regers kunstkritisch, vom rein fachlichen Gesichtspunkt aus zu durchleuchten und zu analysieren. Der Verfasser hat sich, um solchen Versuch zu einer befriedigenden Lösung zu bringen, auf ein wichtiges Spezialgebiet Regerscher Produktion, auf die Fuge beschränkt. Das Buch wendet sich an Fachleute und setzt eine vollkommene Kenntnis der Fugen Regers voraus. Es bleibt zu bedauern, daß nicht durch eine größere Anzahl von Notenbeispielen die Lektüre fließender gestaltet wurde und somit der Schlüssel zum Verständnis aufgeworfener Probleme mitgegeben wurde. Abgesehen davon verdient die Abhandlung große Anerkennung, weil sie, von stärkster Sachkenntnis getragen, eine präzise, bis ins Detail durchgearbeitete Prägung hat. In interessanter Weise wird vor allem das Verhältnis Bach—Reger beleuchtet mit dem Ergebnis, daß die Fugenkunst Regers „als Ganzes und in den Einzelheiten nur als Schöpfungen eines selbständig arbeitenden Kopfes voll zu erfassen und zu würdigen" und somit in ihrer Eigenart einen Komplex für sich bildet. Damit stellt sich Gatscher in Gegensatz zu der üblichen Meinung von Regers starker geistiger Abhängigkeit von Bach. Bei aller Schärfe und Objektivität im Urteil des Verfassers vermag man in erfreulicher Weise zwischen den Zeilen und auch gelegentlich im Ausdruck der Schilderung eine leidenschaftliche Verehrung der großen Erscheinung Max Reger gegenüber zu erkennen. G. Ramin.

VITUS RATHSACH: Das System Rathsach, erster Teil, Die Grundlagen des Systems mit systematischen Übungen, Ausgabe A für Violine, Ausgabe B für Cello. Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Ein neues System, und, um es gleich festzustellen, ein System, das wirklich berufen erscheint, eine grundlegende Umwälzung für Spiel und Studium der Streichinstrumente herbeizuführen, mit einem Wort: ein Volltreffer! Vitus Rathsach geht davon aus, die Muskeln des Armes und der Hand völlig zu entspannen, wodurch den Gliedern ihre natürliche Beweglichkeit erhalten bleibt, und nützt die eigene Schwere des Armes aus, um den vollkommen klangschönen Ton — den R. den tonbildenden Grundklang nennt — zu bilden. Zu diesem Zwecke verlangt er folgerichtig, daß der Bogen stets mit der ganzen Breite der Haare die Saiten streicht. Um dies absolut richtig ausführen zu können, waren zwei Erfindungen nötig: Der Rathsach-Kieferhalter, der der Geige die nötige schräge Stellung gibt, und der Rathsach-Frosch, der durch seine Form zwischen Hand und Bogen eine so innige Verbindung schafft, daß beide wie ein Organismus wirken. Zu diesen zwei Erfindungen gesellt sich noch ein bei den tiefen Saiten verdicktes Griffbrett mit einem dazu passend geschnittenen weniger gewölbten Steg. Durch die abgeänderte Haltung des linken Armes und der linken Hand — wodurch ebenfalls jede Muskelanspannung vermieden wird — ist eine vollkommen reine Intonation gewährleistet.

Praktisch beginnen die Studien mit der Erlernung des Hauptstriches (mit gleichzeitigen Übungen über die zwei, drei und vier leeren Saiten), dem volle fünf Seiten des Heftes gewidmet sind. Dadurch vermeidet R. den sonst immer gemachten Fehler, den Fingeraufsatz der linken Hand zu früh anfangen zu lassen.

Von diesem Hauptstrich leitet der Autor die schwierigsten Stricharten — das Staccato und Spiccato — mit allen ihren Abarten ab, deren Schwierigkeit in kurzer Zeit spielend überwunden wird. Diesen Übungen, die ebenfalls nur auf den leeren Saiten ausgeführt werden, sind die folgenden sechs Seiten vorbehalten. Und jetzt erst, wenn der Lernende sich die volle Herrschaft über den Bogen erworben hat, beginnen die Griffübungen, die rasch zur vollkommenen Beherrschung der Lagen führen.

So genau auch R.s Ausführungen über Geigenhaltung, Bogenführung und Intonation sind, die durch zahlreiche Photographien wirksam unterstützt werden, so können sie natürlich doch nicht das lebende Beispiel, die mündliche Unterweisung ersetzen. Wer also nach diesen Anweisungen das System R., das streng logisch aufgebaut ist, ernsthaft durchdenkt und studiert, wird auf jeden Fall seine Technik wesentlich verbessern, wer aber die letzten Möglichkeiten des Systems erschöpfen und zu einer vollkommenen Beherrschung der Gesamttechnik gelangen will, dem — er sei Lehrer, Berufsmusiker oder Dilettant — kann ich nur raten, bei R. selbst oder bei einem von ihm ausgebildeten und dadurch autorisierten Lehrer einen Kursus im System Rathsach zu nehmen. Denn nach meiner Überzeugung gehört die Zukunft diesem genial erdachten und durchgeführten System. Es ist eine systematische Zusammenstellung aller günstigsten, den großen Meistern abgesehenen Stellungen und Bewegungen und im höchsten Maße geeignet, den bisher so langen und schwierigen Weg, sich eine vollkommene Technik zu erwerben, nicht nur wesentlich abzukürzen, sondern auch bedeutend zu erleichtern. Damit aber werden die vielen Jahre, die zur Erlernung der Technik, also des Handwerkes, verwendet werden mußten, für die Erreichung künstlerischer Ziele frei. A. von Sponer.

WILHELM RINKENS: Deutsche Suite für Klavier op. 12. N. Simrock G. m. b. H., Berlin.

Die mit etwas sorgloser Hand gestalteten drei Stücke (Tag, Abendläuten, Pan auf der Wanderschaft) enthalten keine besonderen Werte, zumal das erste. Das zweite erreicht nicht das ihm zugrunde gelegte Gedicht Morgensterns in seiner Ausdruckskraft und wirkt lediglich als Untermalung. Georg Kiessig.

CARL VAN BRUYCK: Technische und ästhetische Analysen des wohltemperierten Klaviers nebst einer allgemeinen, S. Bach und die sogenannte kontrapunktische Kunst betreffenden Einleitung. 3. Auflage. 8⁰, 188 S. 1925, Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Daß diese Schrift eine erneute Auflage erfahren konnte, ist mehr für die Expansion als die Intensität der Bachbewegung bezeichnend. Mit den wenigsten Analysen der einzelnen Werke wird man heute noch etwas Ordentliches anfangen können, höher steht immerhin die gerade die Hälfte der Schrift einnehmende Einleitung. Bezeichnend ist, daß wir bis dahin tatsächlich kein Bachs einigermaßen würdiges erklärendes Werk besitzen, und vielleicht ist es allerdings besser, wenn ihm die heutige Zeit in bewunderndem Stillschweigen gegenübersteht als in beredter formalistischer und stilistischer Geschwätzigkeit. —s.

MAX BROD: Leos Janáček Leben und Werk. 8⁰. 67 S. 1925. Universal-Edition, Wien.

Die Biographie steht unbedingt höher, als was bestellte biographische Arbeiten gewöhnlich bieten und sei daher Interessenten warm empfohlen. Die nähere Besprechung von Hauptwerken Janáčeks erweckt Lust, mehr von dem Komponisten der „Jenufa" kennen zu lernen. —s.

MARK LOTHAR: Fünf Klavierstücke, op. 8 Märchenstimmungen. In 2 Heften. Ries & Erler, Berlin. Effektvolle Klangspielereien von beredter musikalischer Geste, mehr illustrativ als poetisch den vorgestellten Inhalt darstellend, werden sie im Konzertsaal als Zwischengericht oder Nachspeise von guter Wirkung sein, so vor allem das virtuose „Elfenspiel", ein modern-impressionistisches Gegenstück zu Liszt's Gnomenreigen.

WALDEMAR VON BAUSSNERN: Drei kleine Sonaten für Klavier. In 3 Heften. Ebenda.

Gesunde musikalische Kost, die der Jugend zugedacht ist. Sie empfiehlt sich durch ihren wohlklingenden Inhalt, der in abgerundeter Form dargeboten wird. Die Schwierigkeit, annähernd progressiv der Reihenfolge entsprechend, erreicht etwa die einer mittleren Mozartschen Sonate.

FRITZ REUTER: Phantastische Suite für Flöte und Klavier. op. 6. Kistner & Siegel, Leipzig.

Zwischen den an sich wenig belangvollen Gedanken und dem Aufwand an Dissonanzen, denen zwingende Logik fehlt und die dazu bestimmt scheinen, dem Ganzen einen „modernen" Anstrich zu geben, klafft ein Zwiespalt. Am einheitlichsten wirkt noch der dritte Satz (Lento).

WALTER NIEMANN: Sonatina op. 103 für Klavier. N. Simrock, Berlin-Leipzig.

Der Diminutivbegriff „Sonatine" bezieht sich in diesem Falle mehr auf den Umfang als den Inhalt. Die poetische Idee wird durch den Titel „Stimmen des Herbstes" angedeutet und erfährt eine sich im Finale zum Großartig-Balladesken steigerndeDurchführung. Abgesehen vom Klavieristisch-Klangspielerischen, das Niemann mit bekannter Meisterschaft beherrscht, ist bemerkenswert eine stärkere Hinneigung zu polyphoner Gestaltung, nicht nur in der in der Mitte stehenden feinen Fughetta, sondern auch dem Schlußsatz, der eine alte Melodie von M. Peerson und das „Dies irae" miteinander verschmilzt.

RICHARD LAUBE: Drei Stücke für Flöte und Pianoforte. op. 5. 1. Widmung. 2. Ständchen. 3. Scherzo. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Kleinigkeiten, an die man keinen hohen kritischen Maßstab legen kann, die einfach als Effektstückchen zu bewerten sind. Dr. H. Kleemann.

ARTHUR WILLNER: Zweite Klaviersonate op. 26. Verlag Universal-Edition A. G., Wien-New York.

An Umfang eine „Kleine Sonate"; an Inhalt aber eine „Kleine" mit den Ambitionen einer „Großen". Willners Ernst und großes, namentlich auch kontrapunktisches Können in hohen Ehren: mir ist seine Musik, die immer und ewig den „Mund voll nimmt" und doch über all dem verhäkelten motivischen Mosaik nicht zu einem klaren, großen plastischen Thema kommt, die Brahms' Gefühlsschwere mit der Extase des letzten „expressionistischen" Skriábin vereinigen möchte, und doch im Grunde aus einer Art erfindungsschwacher „modernisierter Wagner-Nachfolge" nicht heraus kommt, auch pianistisch-klavieristisch so gar nichts „Kliaviermäßiges" bietet, entsetzlich unsympathisch. Die Sonate ist dem großen pianistischen Vorkämpfer der radikalen klavieristischen Moderne, Eduard Erdmann, gewidmet. W. N.

BADISCHE VOLKSLIEDER mit Bildern und Weisen. G. Braun Verlag. Karlsruhe 1925.

Mit der Herausgabe dieser Sammlung badischer Volkslieder haben sich das Deutsche Volksliederarchiv und der Verleger ein großes Verdienst erworben, doppelt in einer Zeit, in der zur Erstarkung des Heimatgefühles alles getan werden muß, was nur angeht. In reizender Aufmachung (Bildschmuck von Adolf Hutz) bietet das Büchlein Proben aller Gattungen des Volksliedes: an der Spitze das badische Nationallied „Das schönsteLand in Deutschlands Gau'n, das ist mein Badner Land", sodann in bunter Reihenfolge religiöse Lieder, Militär- und Jägergesänge, Tanz-, Liebeslieder und Gedichte in badischer Mundart. Den zweistimmigen Satz besorgte der bekannte Freiburger Komponist Jul. Weismann, den Lautensatz Konrad Ameln. Das Büchlein gehört in jedes Badner Haus, überhaupt in die Hand eines jeden Freundes echter Volksliedkunst! Dr. O. z. N.

Anzeige von Musikalien

Paolo Denza: op. 1. Zwei Intermezzi. op. 4. Walzer für Klavier. N. Simrock, Berlin und Leipzig. — Am besten der Walzer, echt pianistische, elegante italienische Salonkunst; die in derSatzkunst noch unreifen Intermezzi nur durch den Einfluß unsres Schumann und Brahms erwähnenswert. Italienische Salonmusik von sauberer, stark reflektiver zeichnerischer Art und subtiler rhythmischer Durcharbeitung bei matter Erfindung auch:

Dino Ghisalberti: Vier Gondellieder für Klavier Kommissionsverlag Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig. W. N.

Igor Strawinsky: Scherzino, Gavotta con Variazioni, Con queste Paroline (für Baß) aus der „Pulcinella"-Balletmusik (nach Pergolesi) für Klavier. J. & W. Chester Ltd., London. — Angenehm und bequem spielbare Arrangements aus dem Originalwerk. Man kann sie zur ersten Einführung in Strawinskys Art, die sich ja in solch kleinen „Paraphrasierungen" alter Musik nicht ganz verleugnet, recht wohl verwenden. W. N.

Georg Lebel: op. 4. 24 Epigramme für Klavier (2. Sammlung). Skandinavischer Musikverlag, Kopenhagen. — Ein Beitrag nordischer „Neuer Musik" in Übersteigerung Carl Nielsens. Nur für Liebhaber und „Eingeweihte" von Abhärtungskuren unsrer vielgeplagten Ohren. W. N.

Kleine Perlen. Eine Sammlung klassischer Stücke für Klavier, frei bearb. von Paul Schramm. Ries & Erler, G. m. b. H., Berlin. — Enthält Stücke von Pesenti, Couperin, Leclair, D'Anglebert, Zippoli, Fasch, Muffat u. a. in unaufdringlicher Bearbeitung. Kann empfohlen werden.

Prof. Herm. Vetter: 12 melod. und instrukt. Klavier-Etuden für gleichmäßig fortschreitende Ausbildung beider Hände sowie des Vortrags, op. 20. H. I und II. Fr. Hofmeister, Leipzig.

— Tägl. Studien für fortgeschrittene Klavierspieler. Ein Kompendium für das Studium der Skalentechnik nach heuristischer Methode, op. 22. Ebenda.

Emerich Vidor: op. 1. Zwei Klavierstücke (Canzonetta, Humoreske), op. 2: Desgl. (Elegie héroique, Valse chromatique) Raabe & Plothow, Berlin W 9, Potsdamerstr. 21.

Friedrich Mehler: op. Am Kamin. Kleine Suite f. Klavier. Ries & Erler, Berlin. — Gediegene Hausmusik älteren Genres.

Gino Valbonesi: Composizioni per Pianoforte, Bd. I (Mazurka, Love, Duet, Gavotte e Musette). A. Forlivesi & Co. Firenze. — Hübsche Salonmusik etwa im Stile der kleinen Klavierstücke von Tschaikowsky.

Max Wachsmann: Symphon. Variationen über das Thema: Schirm und Schutz für Viol. u. Klav. (od. Orchester). Helvetia-Verlag, Berlin NW. 21, Essenerstr. 15.

A. Laszlo: Menuetto al' Antica für Violine u. Piano. Hug & Co., Leipzig. Antik ist das Menuett nicht, dazu ist es zu primitiv, aber immerhin ein dankbares Vortragsstück.

Johann Lindauer-Cattaneo: Wiegenlied für Viol. u. Klav. Ebenda.

J. Brahms: Vier Lieder für Violine und Klavier bearb. von Ossip Schnirlin. N. Simrock, Berlin.

S. Fridman-Gramatté: Drei Capricen f. Violine solo. Ebenda.

Franz Stumpf: Sechs Weihnachtslieder. Neue Weisen zu alten Texten. Albert Zutavern, Verlag, Pforzheim. — Tüchtiger Chorsatz. Eignet sich für kleinere Kirchenchöre.

Edmund Schubert: Himmelwärts. Sieben geistl. Gedichte v. Joh. Schmidt für eine Singstimme und Orgel (Harmonium). Ebenda. — Ziemlich sentimentale Melodik von bekanntem Bau.

Franz Wagner: Altdeutsches Christgeburtspiel. Worte nach alten Texten von Rud. Grosch. Musik aus alten Weihnachtsspielweisen gewählt und für Solo,dreistimm. Kinderchor oder f. drei Kinderstimmen und eine Männerstimme mit Klav. oder Schulorchester (Kl., Fl., 3 Viol., Cello, Laute, ad libit. Mandoline) bearb. — Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Wilh. Schnippering: op. 39. „Zu Bethlehem geboren". Weihnachtsliederoratorium nach Worten d. Heil. Schrift unter Benutzung bek. Weihnachtslieder mit leb. Bildern (ad lib.) für Soli, gem. Chor (od. Frauen- bzw. Kinderchor), Klav. (od. Orgel bzw. Harmonium) u. Streichquintett (Kontrab. ad lib.) oder Klavier allein. L. Schwann, Düsseldorf.

Joseph Koch: Messe zu Ehren der Himmelskönigin für 4st. gem. Chor. op. 1. Ebenda. — Ein mustergültig im Palestrinastil gearbeitetes Werk.

Willy Jaeger: Christkindleins Wiegenlied für eine Singst. mit Orgel- (Harm. od. Klav.) u. obligater Violin- und Cello-Begleitung (auch nur mit Klavierbegl. ausführbar). Ries & Erler, Berlin. — Empfehlenswert.

— „Bald blüht die Heide", für 3 Frauenstimmen. Hans Kessler, Verlag, Trier.

Friedr. Leipoldt: „Sturmlied", op. 4. f. gem. Chor, N. Simrock, Berlin.

Wilh. Rettich: „Seelenfeier", op. 13 für gem. Chor, Ries & Erler, Berlin.

Paul Frank: Taschenbüchlein des Musikers, enthaltend: eine vollst. Erklärung der in d. Tonkunst gebräuchl. Fremdwörter, Kunstausdrücke und Abkürzungen sowie d. Anfangsgründe des Musikunterrichts und manches andere Wissenswerte. Neubearb. u. herausgeg von Prof. Dr. Wilh. Altmann. Kl. 8°, 152 S. Carl Merseburger, Leipzig 1925. — Nach den angestellten Stichproben ist das Taschenlexikon aufs beste revidiert, wie man in ihm auch Auskunft über die verschiedenen Formen und Probleme der Gegenwartsmusik usw. findet.

C. M. von Weber, Klavierwerke. Ed. Cotta Nr. 440: Erste große Sonate op. 24 C-Dur, Nr. 447 : Rondeau brillant op. 62 Es-Dur, Nr. 448: „Aufforderung zum Tanz" op. 65 Des-Dur, Nr. 449: Polacca brillante op. 72 E-Dur. — Sämtliche bearbeitet von Liszt. Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung Nachf., Stuttgart und Berlin.

Johannes Snoer: Praktische Harfen-Schule für Doppel-Pedal-Harfe. Neue verbess. Auflage. Robert Forberg, Leipzig.

Kreuz und Quer

Über das Chemnitzer Tonkünstlerfest

des Allgemeinen deutschen Musikvereins werden wir mit Absicht einen Bericht erst im nächsten Heft bringen. Es war ein Fest, das zu allerlei Betrachtungen mehr oder weniger grundsätzlicher Art Anlaß gibt, auch durch die Vorträge über aktuelle Musikfragen, die am letzten Tage gehalten wurden. Das Fest gehörte insofern zu den glücklicheren, als ausgesprochene Nieten selten waren. Bezeichnend war es, daß, ähnlich wie im vorigen Jahr, die a cappella-Vokalkomposition am tiefsten wog, dieses Mal durch Chorvariationen Lendvais. Diese, auf anderer Grundlage stehend, wie die meisten anderen mehr oder weniger „fortschrittlichen" Werke, geben in ihrer Art fast mehr zu denken, wie die ganzen übrigen Werke. Kurz, das Fest, das durchaus der deutschen Komposition gewidmet war, so daß auch die international eingestellten deutschen Kritiker so gut wie fehlten, gibt zu allerlei Betrachtungen Anlaß.

C. M. v. Weber über die Musikverhältnisse in Deutschland 100 Jahre nach seinem Tode

Anläßlich der 100. Wiederkehr des Todestages von C. M. v. Weber am 5. Juni wird sich mancher fragen, was wohl ein Künstler, wie Weber, sagen würde, wenn er die heutigen Musikverhältnisse erlebt hätte. Wer Webers hinterlassene literarische Schriften kennt, der wird nicht einen Augenblick darüber im Zweifel sein, daß Weber gegen die Auswüchse, welche unsere Moderne gezeitigt hat, zu Felde gezogen wäre und sie in höchst temperamentvoller Weise gegeißelt hätte. Viele Stellen aus seinen Kritiken, Aufsätzen oder aus dem Romanfragment „Künstlerleben", die von seinem scharfen kritischen Verstand und seiner streitbaren Feder Zeugnis ablegen, ließen sich hier zum Beweis anführen. Eine derselben, eine scherzhafte Umdichtung der Kapuzinerpredigt aus Schillers „Wallensteins Lager", scheint fast wörtlich wie auf unsere Tage gemünzt zu sein und möge als Antwort auf die Frage dienen: Was würde wohl Weber über unsere modernen Musikverhältnisse sagen? —

„Heisa, Juchheisa! Duldeldumdei!
Das geht ja toll her, bin nicht dabei.
Ist das eine Art Componisten?
Seid ihr Türken, seid ihr noch Melodisten?
Treibt man so mit der Tonkunst Spott,
Als hätte der alte Musengott
Das Chiragra, könnt nicht drein schlagen?
Ist jetzt die Zeit für Orchesterplagen,
Mit Pickelflöten und Trommelschlagen?
Ihr steht nicht hier und legt die Hände in Schoß.
Die Kriegsfurie ist in den Tönen los.
Weil der Componist liegt im Bequemen,
Höhnt die Natur, läßt sich wenig grämen,
Kümmert sich mehr um den Knall als den Schall,
Pflegt lieber die Narrheit als Wahrheit,
Hetzt die Hörer lieber toll im Gehirn,
Hat das Honorar lieber als honorieren.
Die Kunstfreunde trauern in Sack und Asche,
Der Direkteur füllt sich nur die Tasche.
Der Kontrapunkt ist worden zu einem Kunterbunt,
Die Lernenden sind ausgelassene Lärmende,
Die Melodien sind verwandelt in Maladien,
Und allen gesegneten klass'schen Genuß
Verkehrt man uns in Knallfidibus.
Woher kommt das? das will ich euch verkünden:
Das schreibt man sich her von vielen Applaudiersünden,
Von dem Geschrei und Bravo geben,
Dem jetzt die Publiküm erleben.
Wenn freche Passag' macht den Magnetstein,
Der den Applaus zieht in die Oper 'nein.
Auf den Laufer, gut oder übel,
Folgt das Gepatsch, wie die Thrän' auf die Zwiebel,
Hinter dem Esel kommt gleich der Schwanz,
Das ist 'ne alte Kunstobservanz.
Es ist ein Gebot, du sollt den alten
Und reinen Satz nicht unnütz halten,
Und wo hört man ihn mehr blasphemieren
Als jetzt in den allerneusten Tonquartieren?
Wenn man für jede Oktav und Quint
Die man in euren Partituren find't
Die Glocken müßt läuten im Land umher,
Es wäre bald kein Glöckner zu finden mehr,
Und wenn euch für jeden falschen Accent,
Der aus eurer ungewaschne'n Feder rennt,
Ein Härlein ging aus aus eurem Schopf,
Über Nacht wär er geschoren glatt
Und wär er so dick, als Absalons Zopf.
Der Gluck schrieb doch auch wohl noch mit Effekt
Der Mozart hat auch, glaub ich, Neues geheckt,
Und wo steht denn geschrieben zu lesen,

Daß sie unwissende Kerle gewesen?
Braucht man der Tint' doch, ich sollte meinen,
Nicht größern Aufwand zu reinen Sätzen,
Als zu unreinen Gemeinplätzen.
Aber wessen das Gefäß ist gefüllt,
Davon es sprudelt und überquillt.
Wieder ein Gebot ist, du sollst nicht stehlen.
Ja, das befolgt ihr nach dem Wort
Denn ihr tragt alles offen fort.
Vor euren Klauen und Geiersgriffen
Vor euren Praktiken und bösen Kniffen
Ist die Note nicht sicher in der Zeil,
Find't die Melodie und der Baß kein Heil,
Was sagt der Prediger? Contenti estote!
Begnügt euch mit eurem Klappenbrote.
Aber wie soll man die Schreiber fassen,
Kommt doch das Ärgernis aus den Massen.
Wie das Publikum, so das Haupt,
Weiß doch niemand, an was das glaubt."

(Mitgeteilt von Dr. O. zur Nedden.)

Vom Hilfsbund für deutsche Musikpflege

erfährt man aus dem 5. Jahresbericht wieder allerlei Wissenswertes und Bezeichnendes. Zunächst von dem letztjährigen großen Wohltätigkeitsfest im Berliner Zoologischen Garten und der damit verbundenen Lotterie. Während die Freigebigkeit der führenden deutschen Klavier- und Harmonium-Fabrikanten, sowie der deutschen Musikverleger nicht genug gerühmt werden könne, haben sich „sogenannte prominente" Musiker, das sind solche, die Einkünfte bis zu 100000 Mark und darüber erzielen, wiederum, wie letztes Jahr, entweder gar nicht oder, sagen wir es in der einzig richtigen Sprache, schäbig benommen. Wie wäre es, wenn die Hauptnamen einmal angegeben würden, die Herren lesen ja zudem ihren Namen nur allzu gern in der sie zu den Sternen erhebenden Presse. Ein Herz für arme oder verarmte Musiker, die etwa mehr inneren Wert haben als sie, das gibt's aber bei diesen gefühlvollen Vertretern unserer Kunst nicht. Auch unsere tiefsinnige Gesetzgebung spielt ihre Rolle. Beabsichtigt war, 100000 Lose auszugeben; dafür waren 33333 Mark (5 dreier Zahlen) zum Voraus zu zahlen. Man mußte sich zu 30000 Losen entschließen, der Staat quittierte mit 10000 Mark, d. h. er sackt ein Drittel des mit unsäglicher Mühe erzielten Gewinnes ein. Auch ein Kulturbild! — Der Verband, der unter dem Vorsitz von Georg Schumann steht, sein aufopferndstes Vorstandsmitglied aber in Dr. R. Stern hat, zahlte an notleidende Musiker 31517 Mark aus.

Draesekes Sinfonia tragica

ist in vergangener Spielzeit in nicht weniger als neun Städten zur Aufführung gelangt, davon in Saarbrücken unter Felix Lederers Leitung sogar dreimal, das dritte Mal auf „besonderen Wunsch" des begeisterten Publikums. Auch in Aachen unter Peter Raabe war der Erfolg sehr stark, von den anderen Städten fehlen uns nähere Mitteilungen. Bezeichnend erscheint, daß gerade kleinere Städte, die heute teilweise im Besitze trefflichster Orchesterleiter sind, sich einer deutschen Musikpflege weit mehr angelegen sein lassen als große, von deren „Vorbild" sie sich immer mehr frei machen. Was die Sinfonia tragica anbelangt, so kann man nur immer wieder betonen, wie beschämend es für unser Musikleben eigentlich ist, daß ein derartiges Werk nicht schon lange Heimatrecht besitzt; stammte es von einem ausländischen Komponisten, so wäre es sicher der Fall. Auch sonst sind im vergangenen Winter zahlreiche Werke Draesekes zur Aufführung gelangt, so daß anzunehmen ist, die kommende Zeit werde sich den „Fall Draeseke" doch nochmals überlegen.

Janaceks „Jenufa"

konnte man in den letzten Monaten in zwei thüringischen Städten, in Altenburg und Weimar, hören, und es wäre wirklich an der Zeit, daß sich die deutschen Opernkomponisten mit diesem Werk produktiv auseinandersetzen, so daß es denn auch von jeder leistungsfähigen Bühne gegeben werden müßte; für Leipzig unter der jetzigen Leitung wohl sicher ein vergeblicher Wunsch. Wir kennen keine neuere Oper, die gerade für die deutsche Opernproduktion wichtiger werden könnte als dieses auch innerlich starke Werk. Und zwar deshalb: Janacek geht mit einer erfreulichen Konsequenz von der Vokalstimme aus, die er mit einem derartigen Nachdruck volldramatisch, vollmusikalisch behandelt, daß diese, die Gesangsstimme, der Sänger also, der

eigentliche Träger des dramatischen Geschehens wird und nicht das Orchester. Man weiß, wie sich an der Lösung dieses Problems die deutsche Opernproduktion seit langem, aber eigentlich vergeblich, müht, und hier ist sie in ihrer Art geglückt. Der Erfolg ist u. a. auch der, daß bei einer guten Aufführung, die ganz besonders in der sprachlichen Herausarbeitung der Gesangspartie ihren Nachdruck legen wird, das meiste ziemlich mühelos verstanden wird, trotzdem man es mit einer Übersetzung, allerdings einer ganz vorzüglichen, von Brod besorgten, zu tun hat. Auf welche Weise Janacek seine Wortbehandlung erzielt, sei ein andermal ausgeführt, es genügt, in diesem Zusammenhang auf diesen, den wichtigsten Punkt in dieser Oper, mit Nachdruck hingewiesen zu haben, sofern wir hoffen, uns im kommenden Winter ausführlicher mit Opernproblemen beschäftigen zu können.

Gounods Romeo und Julia

hat eigentümlicherweise in Deutschland nie festen Fuß gefaßt, so daß man selbst in großen Städten jahrzehntelang die Oper besucht haben kann, ohne nur einmal auf das Werk zu stoßen. In Frankreich genießt es mindestens den Ruf der „Margarethe", die, bei voller Anerkennung ihrer Qualitäten, in Deutschland denn doch allzu sehr verhätschelt wird. Angesichts von „Romeo und Julia" ist dies kein gutes Zeugnis für den deutschen Operngeschmack; denn während „Margarethe" ohne richtige Einstellung — man darf an das Original möglichst gar nicht denken — jeden Deutschen beleidigen müßte, geht die Rechnung bei dem anderen Vorwurf, auch dem Original gegenüber, einigermaßen rein auf. „Romeo und Julia" hat aber überhaupt Stil; ein viel stilleres Werk als die Faustoper, faßt es das Hauptproblem, die Liebe der beiden blutjungen Menschen, mit geradezu zarten Fingern an und gießt über das Ganze, fern aller äußeren Intensität, einen verklärenden Schönheitsschimmer, wobei Gounods leicht gerührtes Auge eine kostbare Träne fallen läßt. Und wie fein kultiviert das alles klingt. Heute, im Zeitalter eines rohen, unausgeglichenen Orchesterklanges eine besondere Wohltat. — Das Werk ist nun selbstverständlich nicht in Leipzig geboten worden — hier reicht der Opernblick nur bis zur schon so und sovielten Mal neu einstudierten „Margarethe" — sondern in Altenburg, und zwar in einer so liebwerten, intimen Aufführung, daß zahlreiche Leipziger, die sich das Werk in dieser kleinen „Opernstadt" anhörten, ganz entzückt nach Leipzig zurückkehrten. Die hiesige Oper mit ihren geradezu verwegen unjugendlich aussehenden Primadonnen könnte auch wohl die „Amme" mehrfach besetzen, aber nicht die Julia. In Altenburg sah und hörte man eine echte Julia (Frl. Heinlin), sowie einen sehr bemerkenswerten Romeo (J. Scheurich).

Der 250. Todestag von Paul Gerhardt

am 27. Mai ist zur Hauptsache nur in kirchlichen Kreisen gefeiert worden und man hätte wohl wünschen dürfen, daß des größten protestantischen geistlichen Liederdichters allgemein gedacht würde. Denn seine Lieder sind Offenbarungen eines der größten deutschen Dichtergenien, vom Mittelalter bis zu Goethe hat Deutschland keinen Dichter besessen, der mit einer derartigen Kraft und tiefen poetischen Begabung das zu sagen vermochte, wozu ihn sein Menschentum trieb. Wie nun ein Herder lehrte, das Alte Testament gerade auch dichterisch zu verstehen, so müßten wir eigentlich auch so weit gelangt sein, einen Paulus Gerhardt als einen unserer tiefsten, feurigsten und vollendetsten deutschen Dichter zu verstehen. Vor allem seine Sprache: Ist sie nicht ein Jungbrunnen herrlichsten plastischen Ausdrucks? „Wach auf, mein Herz und singe!" Kann etwas allgemein Menschliches schöner gesagt werden?

Die Matthäuspassion von Heinrich Schütz

ist in diesem Jahr in sehr zahlreichen Orten zur Aufführung gelangt, gerade auch in kleineren, wie Bad Kreuznach, Parchim u. a., dann auch im Ausland, nämlich in Stockholm und Utrecht, von größeren deutschen Städten seien Hamburg und Leipzig genannt. Die Aufführungen geschahen teilweise in der Bearbeitung von A. Mendelssohn, dann aber, wie in Parchim, Hamburg und Leipzig, in der Originalform, so daß der Evangelist seinen Bericht völlig unbegleitet vortrug; lediglich einige von der Gemeinde mitgesungene Choräle wurden, wenigstens in Leipzig

(Johanniskirche unter B. Röthig), eingelegt, ein auch historisch gerechtfertigtes Verfahren; Hamburg (unter Sittard) hat auch hierauf verzichtet. Der erste, der die Passion — hoffentlich kommen nun allmählich auch die anderen Passionen von Schütz an die Reihe — choraliter, d. h. rein als Vokalwerk, gab, ist vor mehr als zwanzig Jahren B. F. Richter, der einstige Kantor der Lutherkirche in Leipzig, gewesen, worauf gelegentlich denn doch wieder hingewiesen sei. Wir hörten uns die respektable Aufführung in der Johanniskirche an und können nur sagen, daß der Eindriuck der originalen Passion weitaus reiner ist als der einer bearbeiteten, wenn für uns heutige Menschen, wenigstens vorläufig, die Sache auch nicht ganz rein aufgeht. Die oft sehr ausgedehnten Rezitative ermüden gegen den Schluß nicht unbeträchtlich.

Neue Wege zur Erlernung des Violinspiels

Daß es sich auf dem Gebiete des Violinspiels seit längeren Jahren allenthalben regt, konnte niemand entgehen; auch unsre Zeitschrift brachte neulich (Aprilheft) beachtenswerte Vorschläge in dem Artikel von Klara Vögele. Auf S. 351 dieses Heftes finden nun aber die Leser die Besprechung eines ganz neuen Systems, das die Aufmerksamkeit aller Geiger auf sich ziehen dürfte, des Systems Vitus Rathsach. Die Mitteilungen hierüber klingen denkbar überraschend, Alfred von Sponer, der bekannte Leipziger Musikpädagoge, schreibt u. a., daß er selbst Ohren- und Augenzeuge gewesen sei, „wie Herr Rathsach bei einem Schüler innerhalb weniger Minuten ein vollendetes, klares und schönes Spiccato und einen absolut abgerundeten, klingenden Triller mit dem vierten Finger entwickelte“. So diene denn zur weiteren Mitteilung, daß V. Rathsach an der A. von Sponerschen Musikschule (Leipzig, Albertstr. 27) in der zweiten Hälfte des Juni einen 8stündigen Kursus für ausgebildete Geiger, Bratschisten und Cellisten zur vollständigen Einführung in das System abhält. Über alles Nähere wolle man sich an die angegebene Adresse wenden. Hoffen wir, daß das System das so schwierige Geigenstudium wirklich entscheidend erleichtert.

Amerikanisches. (Ein vor Begeisterung fast gelynchter Opernkomponist u. a.)

Daß es in Amerika unter Umständen geradezu gefährlich werden kann, ein Opernkomponist zu sein, beweist folgende ergötzliche Begebenheit, die sich unlängst in Chicago anläßlich der Premiere der „Jazz-Oper“ „Light from Stagues“ von dem Bostoner Komponisten Frank E. Hurling, zutrug. Schon während der Aufführung war der sein Werk dirigierende Komponist Gegenstand rasender Begeisterung. Ein wahrer Sturm des Beifalls, der bedrohliche Formen annahm, brach aber nach Schluß der Vorstellung aus, als sich der Komponist ins Foyer begab. Wie die „Tribune“ berichtet, stürzten sich alsbald Hunderte von — mehr oder weniger — reizenden Damen der besten Gesellschaft auf den „Glücklichen“, um ihn an ihren — mehr oder weniger — umfangreichen Busen zu drücken und abzuküssen. „Immer neue Wogen von dekolletierter Weiblichkeit brandeten heran und es entwickelten sich förmliche Schlachten zwischen den zu Hyänen gewordenen Enthusiastinnen. Zwei Stunden später wurde Mr. Hurling halb bewußtlos und total zerbeult in sein Hotel getragen . . .“ (Fortsetzung folgt.)

Nicht Meyrowitz, sondern Kleiber

ist der furchtbare Tempokünstler gewesen, der im Berliner Rundfunk im Januar Mozarts „Figaros Hochzeit“ verballhornt hat (s. letztes Heft S. 294), was mit allem Nachdruck berichtigt sei. Erschiene doch einmal Richard Wagners „Über das Dirigieren“ in erneuter, zeitgenössischer Bearbeitung! Wie manche angestaunte Koryphäe heutiger Dirigierkunst würde da mit einem Schlage niedergestreckt!

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Palace Royal", Oper nach einem Text von Iwan Goll von Kurt Weill (Berlin, Staatsoper).

„Svanda Dudalz", Oper von Jaromir Weinberger (Prag).

„Das Wunder der Heliane", Oper nach einem Mysterium Hans Kaltnekers von E. W. Korngold (Hamburg, im Rahmen eines Korngoldzyklus).

„Rosanna", Oper von Rudolf Peterka (Stuttgart).

„Bathyllus", Tanzdrama von Fritz Fleck (Köln, Opernhaus).

Konzertwerke:

Otto Wittenbecher: „Deutsche Tänze", op. 21, für Orchester (Aachen, unter Peter Raabe). Weitere Aufführungen: Weimar und Oslo. Das Werk erscheint bei Rob. Forberg, Leipzig.

F. Max Anton: Musik für obligates Horn, Holz und Streicher (Düsseldorf, unter Hans Weisbach).

Wilhelm Furtwängler: Klavierkonzert (Berliner Philharmonie).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Bruno Stürmer: „Vom Tode", Zyklus für Männerchor und Kammerorchester (Dresdner Orpheus unter Siegmund Wittig).

Rudolf Kattnigg: I. Sinfonie C-Dur (Reichsdeutsche Erstauff. in Bochum unter G. M. D. Reichwein).

Franz Schmidt: Streichquartett in A-Dur (Wien). Erschien bei Leuckart, Leipzig.

W. A. Mozart: Sinfonie G-Dur (Wien). Es handelt sich um eine von Prof. Dr. Wilh. Fischer im Archiv des oberösterreich. Stiftes Lambach aufgefundene Sinfonie, die die Jahreszahl 1767 trägt (s. S. 347).

Heinr. K. Schmid: Sonate G-Moll für Cello und Klavier op. 46 (München, A. Saal und der Komponist). — Bläserquintett (Bläservereinigung des Wiesbadener Kurorchesters).

Kurt Wiener: Konzertouvertüre zu „Tantris der Narr"; Sinfonischer Satz (Leipzig).

Emil Peeters: Tanzsinfonie (Oldenburg, Tanzgruppe Marion Hermann, Dirigent: Werner Ladwig).

Johanna Senfter: Quintett für Streicher und Flöte (Ebenda).

Schubert: Gitarrenquartett (1814), das unlängst in Zell am See aufgefunden wurde (50. [Jubiläums]-Schubertiade des Wiener Schubert-Bundes).

Hans Bullerian: Konzert für Violoncell op. 41 (Paris, Edmund Kurtz).

George Antheil: Streichquartett (Paris, Kressly-Quartett).

Wilhelm Rudnick: „Der Weltheiland", Oratorium für Chor, Soli, Orchester und Orgel (Liegnitz). Das gewaltige sechsteilige Werk (Schöpfung, Sündenfall, Verheißung, Weihnachtsgeschichte, das Wirken des Heilands, Passion, Auferstehung, Himmelfahrt und Apotheose) blüht von flüssiger schönster Melodik, interessanter Harmonie, charakteristischer Instrumentation, packenden mächtigen, doch leicht sangbaren Chören und weist großartige Steigerungen auf, die Solostellen (Arien und Duette) sind besonders liebevoll behandelt. Otto Rudnick, der Sohn und Amtsnachfolger des Komponisten brachte die zahlreichen Schönheiten des Werkes vollendet zur Wiedergabe. Ein großer Chor aus der Liegnitzer Sängerschaft, das städt. Orchester (K. Gerigk), Else Rücker (Sopran, Berlin), Else Schulze (Alt, Goldberg), W. Rosenthal (Tenor, Berlin), G. Hielscher (Baß, Breslau), halfen an ihrem Teil mit zu einer würdigen Aufführung. Das Werk ist seinem künstlerischen und erbaulichen Wert den bisherigen Oratorien Rudnicks mindestens gleichzustellen, wenn es sie an Tiefe und Reife nicht noch übertrifft. Kirchenmusiker seien besonders darauf hingewiesen, daß jeder der sechs Teile für sich auch als Kantate im Gottesdienst verwendbar ist. —n

Georg Kiessig: Nachtmusik für kleines Orchester (Musikfest Sonderhausen).

Albert Wellek: Präludium und Fuge H-Moll für Streichquartett und „Zwei Lieder auf Worte des Buchs der Bilder von R. M. Rilke" (Prag).

Bühnenwerke:

„Die Hochzeit des Mönchs" von Alfred Schattmann (Dresden, s. S. 361).

„Der Weg zur Sonne" von Joan Manên (Braunschweig.

Musik zu Goethes Komödie „Triumph der Empfindsamkeit" von Krenek (Kassel).

„Der Zauberer", einaktige Oper von R. von Mojsisovics (Gera und österr. Urauff. in Graz).

„Die Hirten der lieblichen Berge", eine Episode aus Bunyans „Pilgerreise" von Vaughan Williams (Manchester).

„Halka", Oper von Moniuszko (deutsche Urauff. an der Volksoper in Wien, s. S. 346).

„Hypatia", Musikdrama von Fürst Roffredo Caetani (Weimar).

„Turandot" von Puccini (Mailand, s. S. 364). Die deutsche Urauff. findet am 5. Juli in Dresden statt.

„Das andere Leben", Pantomine von Jaap Kool (Rostock).

„Der verzauberte Vogel", Ballet von N. Tscherepnin (Brüssel).

„Glasbläser und Dogaressa", romant. Balletpantomine in einem Akt von R. Laurency, Musik von Aug. Reuß (München, Nationaltheater).

„Der Mantel der Assunta", Oper in 2 Akten und Zwischenspiel. von Ed. Chiari, Text von B. Dovsky (Brünn, Stadttheater).

KONZERT UND OPER

INLAND:

LEIPZIG. Mein „Klavier-Epilog" würde mit Liszts genialer „Rigoletto"-Paraphrase, die der Deutschamerikaner Walter Obert (Cleveland) als einer der letzten Nachzügler der Leipziger Klavierabende dieses Winters spielte, nicht übel ausklingen, wenn sie mit innerer Anteilnahme gespielt worden wäre. Aber Obert war ein typisches Beispiel amerikanischen Pianistentums: eine technisch vortrefflich geölte „Maschine", die mit seelenloser Mechanisierung, Nüchternheit, indifferenter innerer „Wurschtigkeit" und dynamischer Verwaschenheit ohnegleichen — man hörte den ganzen Abend kein einziges richtiges piano oder forte, sondern immer nur ein kraft- und farbloses mf — ohne alle persönliche Note gleich einer kalten, toten Phonola das Konzertpensum abschnurrte. So floh man bald vor der maschinellen Mechanisierung des „Amerikanismus" im Klavierspiel. Eins aber soll dem in seiner schlichten Bescheidenheit so sympathischen Pianisten hoch angerechnet werden: sein Eintreten für Moszkowski (Polonaise). Man rümpft heute spöttisch über ihn die Nase; er ist zu salonmäßig, ist harmonisch zu simpel, zu flächig, zu schematisch und „unproblematisch" (man „kann" als moderner Pianist wohl nur noch „Problematisches" spielen) in der Form. Aber an pianistischer Eleganz, an echter Klaviermäßigkeit, an sattem, warmem Klavierklang, an Reinheit, Klarheit und Schönheit der melodischen Linie hat ihn keiner erreicht. Nur wenige Nachgeborene, wie Edouard Schütt, Poldini u. a., kommen ihm einigermaßen nahe, und sie sind fast alle Polen oder Russen. — Der Deutschböhmin aus Teichmüllers Meisterschule, Ria Heller-Klitschka (Reichenberg) dagegen, die uns als letzter „Klavier-Falter" dieses Winters im Blüthnersaal davonflatterte, dürfte man für ihre Schlußgruppe Dohnányi besonders dankbar sein: auf dem festen Boden der Klassik und Nachklassik (Brahms) gesund, blutvoll und natürlich gewachsene, echte Klaviermusik. Die junge Künstlerin erwirkte durch die exakte Klarheit ihrer vortrefflich geschulten Technik und die Sicherheit ihrer männlich-energischen Gestaltung hohen Respekt; daß die süße Rokoko-Grazie Mozarts und die romantische lyrische Schwärmerei Schumanns den robusteren und realeren, unromantischen Kindern des 20. Jahrhunderts innerlich immer mehr verloren geht, sei nur am Rande angemerkt. — In diesen Rahmen wird sich auch die interessante Erstaufführung eines in Deutschland so gut wie unbekannten und nie gespielten Claude Debussy am schicklichsten einfügen: der Fantasie (G-Dur) für Klavier und Orchester im vierten Orchesterkonzert (Gedächtnisfeier für Hertha Siegfried) des Konservatoriums. Ein früher nicht eben äußerlich sehr wirksamer Debussy des jungen Rompreisträgers, der teilweise noch in Schumann, Wagner und Grieg wurzelt, in der leuchtenden, teilweise bereits impressionistisch „aufgelichteten" Farbengebung, der freien, das Klavier mehr sinfonisch-obligat, als konzertmäßig-solistisch hineinziehenden Form, der sensiblen Harmonik, der zarten und edlen Beseelung aber bereits alle Charakterzüge des späteren Meisters trägt. Die junge Deutschamerikanerin aus Teichmüllers Meisterschule, Bertha Seifert, spielte es mit frischem rhythmischen Zug, feinmusikalischem Empfinden und flüssigster Technik ausgezeichnet, delikat und konzertreif. Das Orchester dagegen, so hingebend und warm es musizierte und einen so hervorragenden Erzieher es in Walther Davisson besitzt, wird die schwer schädigenden Folgen der früheren, jahrzehntelangen künstlerischen Absperrung von moderner Literatur erst nach und nach langsam überwinden müssen. Das trat auch in der Begleitung von Rachmaninoffs zweitem, teils in breiter und warmer melodischer Pathetik in Tschaikowsky, teils in lyrisch-romantischer Schwärmerei in Schumann wurzelndem Klavierkonzert (C-Moll), das Emmy Basch, eine junge Deutschböhmin und ebenfalls aus Teichmüllers Schule, mit echtem Konzerttemperament und gleich vortrefflicher technischer Schulung meisterte, deutlich zutage. W. N.

Ein weiterer Bericht mußte zurückgestellt werden.

Motette in der Thomaskirche

30. April und 7. Mai. Orgel: Kaminski, Choralsonate u. Buxtehude, Praeludium und Fuge G-Moll Chor: H. Schütz, Psalm 98 für zwei Chöre; William Byrd, Missa ad quinque voces in aequales.

14. Mai. Orgel: Reger, Phantasie über „Eine feste Burg" op. 27. — Chor: Reger, „Meinen Jesum laß ich nicht" (Choralkantate für Sopran, Chor, Violine Bratsche und Orgel).

21. Mai u. 29. Mai. Werke von J. S. Bach u. Buxtehude, ferner: Arnold Mendelssohn, Motette zum Pfingstfest op. 90, IV, und Ph. Dulichius, „Gloria" aus den Centurien.

ARNSTADT (THÜR.): Uraufführung: „Der Feind seiner Liebe". Musikalisches Schauspiel von Tilla Schmidt-Ziegler, Musik von Hermann Grabner.

Anziehend an diesem, hier mit viel Geschick und Glück zur Uraufführung gebrachten Stück ist schon die Dichtung. Die ganze, straff psychologisch aufgebaute Handlung wird getragen von einer edlen, dichterisch vollendeten Sprache, deren Farbenreichtum und Gedankenharmonie überzeugen. Eine feine Seele gestaltete! Allerdings finden wir einen kleinen Mangel: das Stück liest sich schließ-

lich so gut, als es sich spielt. Ihm von seiner epischen Breite etwas zu nehmen, stählt den dramatischen Fluß. Immerhin: ein feinabgetöntes Schauspiel, in dem die Seelengeschehnisse die innere, handelnde Linie steigern.

Technisch und orchestral ist die Grabnersche Musik zu diesem Schauspiel gewiß ein Stück beachtenswerter Arbeit. Aufs Ganze gesehen fehlt aber die Stileinheit und der letzte künstlerische Schwung. Die gesangliche Linie ist jedenfalls stark und zeugt von tonschöpferischem Können. Im Arnstädter Orchester sitzen nur 25 Mann, mag sein, die Musik klingt im größeren Orchester einheitlicher. Wie schon gesagt: ein Stück ernster Arbeit steckt in dieser thematisch gehaltvollen und abwechslungsreichen Musik.

Das Werk fand hier eine recht liebenswürdige Aufnahme. Die Dichterin — schauspielerisch eine Schülerin Professor Winds — spielte in der dritten Aufführung die weibliche Hauptpartie selbst. Gern möchte man die Schöpfung einmal an einer größeren Bühne sehen. W. Heimann.

BREMEN. Uraufführung: Wozzeck, musikalische Tragödie in 18 Szenen und einem Epilog nach dem Fragment von Georg Büchner, op. 19, von Manfred Gurlitt.

Was hier über Gurlitts Wozzeck gesagt wird, ist nicht beeinflußt von der rauschenden Festlichkeit einer Uraufführung und nicht bestimmt durch den Beifall einer Zuschauermenge, die dankend dem verdienstvollen Generalmusikdirektor Gurlitt die Bühne in einen Blumenpark verwandelt, die frische und goldene Lorbeeren in reichster Fülle spendet. Der Unterzeichnete hat den Urabend mit seinen 20 Hervorrufen nicht mit erlebt. Er ist so objektiv und so unvoreingenommen als möglich in die 2. Aufführung der neuen Oper gegangen, um so allein das Werk auf sich wirken zu lassen.

Büchners Tragödie ist Fragment, sein Inhalt nicht erfüllt von besonderen Geschehnissen. Was Soldat Wozzeck tut (er erdolchte aus Eifersucht seine Geliebte Marie, und ertränkte sich), kann sich in allen Volksschichten zutragen. Die starke Betonung der Armut der Hauptpersonen ist einerseits nicht gerechtfertigt, andererseits nicht genügend organisch mit dem Ganzen verbunden. Die Entstehung des Mordgedankens bis zur Ausführung der Tat, wird in kurzen, nicht immer gewichtigen Bildern (im ganzen 18 an Zahl) vorgeführt. Nach jedem Bild schließt sich der Vorhang. Die Tragödie erweckt wohl Mitleid mit dem — offenbar pathologisch veranlagten — Wozzeck, aber nicht „Furcht und Mitleid". Sein Schicksal berührt nicht die tiefsten Gründe der Seele des Zuschauers. Der Dialog ist fragmentarisch: Gedanken- und Wort-Tupfen, aber nicht geistreichelnd, sondern einfache Sprache des Volks.

Das Orchester weist alle Instrumente auf, die man im modernen Apparate findet, dazu Glockenklavier, Klavier, Glocken, Celestra, Vi-Bra-Cello (eine neue unisono-Kombination von Solo-Violine-, Bratsche, -Cello), 1 Sopranstimme, 1 Doppelvokalquartett, 10 Frauenstimmen und 6 Tenöre (die Gesangstimmen orchestral zugedacht). Damit feiert der Komponist keine Klangorgien stärksten ff's, sondern er verwendet die Instrumente in einzelnen Gruppen (als Kammerorchester), in jedem Bilde eine verschiedene Zusammensetzung. Kein Lehrbuch hat die Klänge, die diesem Orchester entströmen, analysiert und ihre Gesetze festgelegt. Sie haben mit dem, was man landläufig Melodie und Harmonie nennt, wenig gemein (auch Fuge, Passacaglia usw. wird nur in freiester Form verwandt), aber sie wirken in dieser Oper ganz anders, als bei einem Tonstücke absoluter Musik im Konzertsaale. Sie sind lediglich Mittel zum Zweck. Man mag wollen oder nicht, Gurlitts Musik hat etwas Zwingendes. Was dem Textbuche an Innerlichkeit fehlt, ersetzt die Musik, so daß ein lebenswahres Seelengemälde von zwingender Gewalt und Folgerichtigkeit geschaffen wird. Das filigranhafte Orchester mit seinen eigenartigen Klangfarben erschließt weit besser die seelischen Regungen der handelnden Personen, als die einfachen Worte, die in widerborstigen Intervallen rezitatorisch auf der Bühne vorgetragen werden.

Ist es Gurlitt gelungen, eine Steigerung der Ausdruckskraft bis zum Gipfel der Handlung zu erreichen, so fehlt doch infolge der Fülle der Unterbrechungen die geschlossene musikalische Linie. Eine äußerst starke Konzentrierung der einzelnen Klangschilderungen kann nicht voll dafür entschädigen, daß man 18 mal aus der Stimmung gerissen wird. Das Werk erregt als ganzes mehr den Verstand als das Herz. Hat man die Pforten des Theaters hinter sich, so bleibt weniger ein Nachfühlen, als ein Nachdenken und Nachsinnen über. Ists Musik der Zukunft, die in 100 Jahren „die Musik" sein wird, oder wird sie so schnell zergehen wie sie geworden, das jetzt entscheiden zu wollen, hat keinen Sinn. „In der Kunst spricht Mensch zu Mensch." Es kommt darauf an, ob sich beide verstehen. Das wage ich hier nicht zu entscheiden. Eine Sonderstellung unter den modernen Opern muß aber Gurlitts musikalischer Tragödie eingeräumt werden.

Die Aufführung unter des Komponisten Leitung und geschickter Regie des Intendanten Becker war vortrefflich. Dr. Kratzi.

BRESLAU. Uraufführung im Breslauer Stadttheater. Hans Gál: „Das Lied der Nacht".

Der jetzt im 37. Lebensjahr stehende Wiener Komponist Hans Gál hat mit seinem „Lied der Nacht" bereits sein drittes Werk im Breslaue

Stadttheater zur Uraufführung gebracht. Auch dieses stellt, wie seine Vorgänger, wieder eine starke Talentprobe dar, ohne allerdings die bisherige musikdramatische Höchstleistung des Komponisten, „Die heilige Ente", an Geschlossenheit und origineller Treffsicherheit zu erreichen. Die neue Oper, eine „dramatische Ballade", krankt zunächst an dem geschwätzigen, von Banalitäten nicht freiem Textbuch K. M. Levetzows. Der Grundgedanke der Handlung an sich ist für musikdramatische Verwertung allerdings durchaus geeignet. Eine männerscheue jungfräuliche Fürstin, von ihrem Hofstaat um Vermählung bedrängt, nimmt ihre Zuflucht zu dem unbekannten Sänger des Liedes, das sie seit mehreren Nächten in stille Ekstase versetzt. Ein wunderbarer Zufall vereinigt ihr Schicksal mit dem des Sängers, als dieser sie nachts maskiert vor einem gewalttätigen Eindringling errettet. Ein Augenblick der Schwäche, der sie am anderen Tage vor allem Volke in dem so Erkorenen ihren Bootsmann erkennen und darüber in offene Scham ausbrechen läßt, vollendet beider Geschick, indem der Betroffene sich ihren Dolch ins Herz stößt. Ihre Trauer aber nimmt das Kloster auf...

Einem solchen ganz aufs Visionäre abgestellten Vorwurf konnte nur Genüge geleistet werden, wenn der Stoff in die Tiefen etwa einer Tristan-Musik getaucht, oder wenn aus ihm lediglich unbefangen Oper (Theater) gemacht wurde. Gál versuchte ersteres und kam dabei nicht viel über letzteres hinaus. An dieser inneren Inkonsequenz ist seine liebenswürdige Begabung diesmal gescheitert, denn man spürt ein musikdramatisches Wollen, aber es bleibt bei dem Nebeneinander der leichteren Opernform. Darum gerade liegt das Beste am Werk nicht im Aufbau und in der Durchführung des Ganzen, sondern in einer Reihe von gelungenen Einzelheiten und Einzelzügen. Hierher gehört vor allem die flotte, sogleich mitten in die Handlung hineinführende Frauenchorszene am Anfang, ein Teil der Liebeslyrik des zweiten Aktes und der sinfonische Marsch sowie das tragische Pathos des Ensembles zu Beginn des dritten Aktes. Angenehm fällt fast durchgehend der leichte melodische Fluß, die gediegene Harmonik und die aparte Instrumentation der Arbeit auf: aus alledem spricht ein lebhafter, feiner, nur noch nicht genügend plastisch differenzierter Geist. Technisch-formal stellt die Musik ein gesundes Kompromiß von Altem und Neuem dar, ohne allerdings ein letztes an Einsatz von eigentlich schöpferischer Kraft erkennen zu lassen. Der erste Akt zerflattert vor allzuviel deklamierter Exposition und unmotivierter Länge, der zweite gibt ansprechende Liebeslyrik ohne zwingende dramatische Impulse, der dritte überzeugt durch die Illustration der Gegenständlichkeit. Alle drei Aktschlüsse entbehren wegen Überschreitung des jeweiligen Höhepunktes der rein theatermäßigen Wirkung.

Eine Arbeit solcher Art bedarf zu ihrer Darstellung eines besonders heißen Temperaments von seiten des nachschaffenden Dirigenten. Der gewissenhaft-nüchterne Pedant Cortolezis ließ das Orchester an entscheidenden Stellen leider nicht so aus sich herausgehen, wie es dessen Entfaltungsmöglichkeit wohl verlangt hätte. Auch auf der Bühne überzeugten darum die einzelnen Leistungen trotz Einsatzes solider Kräfte nur wenig in tieferen seelischen Bezirken. Der starke Beifall des nur mäßig besetzten Hauses galt dem anwesenden Komponisten der „Heiligen Ente", der noch immer eine Hoffnung bedeutet. Möge ihm der Weg des inneren Erfolges in vertiefter Konzentration beschieden sein. Dr. Hermann Matzke.

DRESDEN. Uraufführung: Alfred Schattmanns dreiaktige Oper „Die Hochzeit des Mönchs" fand hier eine Aufnahme, die man nur als einen Aufführungserfolg bezeichnen kann. Das Werk selber ließ kühl, textlich wie musikalisch. Textlich fußt es auf K. F. Meyers gleichnamiger Novelle, aus der aber Arthur Ostermann keine dramatisch wirkende Handlung zu schöpfen und zu gestalten vermochte. In dem Inhalt der Oper handelt es sich um einen jungen Edelmann, Astorre, der, als der jüngere von zwei Brüdern, der Welt und seiner geliebten Antiope, der Tochter der Gräfin Kanossa, entsagen mußte. Da fällt der ältere Bruder Astorres im Kampf gegen die Sarazenen, und jetzt erzwingt der sterbende Vater beider, Graf Vicedomini, von Astorre, das Versprechen, nicht nur um des Erbes willen dem geistlichen Stand zu entsagen, sondern auch die Diana, die Tochter des Grafen Pizaguerra zu ehelichen, welche die Braut des Gefallenen war. Die Gräfin Kanossa, die ihren Gatten durch das Henkerbeil des herrschsüchtigen Fürsten Ezzelino verlor und deren Geist seitdem umnachtet ist, beschwört bei der Totenfeier das Andenken des verstorbenen Grafen und verkündet als dessen „allerletzten, unumstößlichen Himmelswillen" (sic!), daß ihre Tochter Antiope und Astorre sich ehelichen sollen. In der Hauskapelle findet alsbald die Trauung statt. Aber Diana in ihrer unüberwindlichen Liebe zu Astorre reißt diesen, als er mit seiner jungen Gattin herantritt, in ihre Arme und ersticht ihn und sich mit dem Rufe „Mein"! — Der Deutsch-Russe Alfred Schattmann schrieb nun, wie er in seinen im Programmbuch der Staatstheater erschienenen Vorwort bemerkt, die Musik zu dieser Handlung mit „seinem Herzblut", und man hat kein Recht, daran zu zweifeln. Aber dessen Pulsschlag reichte nicht aus, sich auf die Herzen der Hörer zu übertragen. Schattmanns Musik, durchaus epigonenhaft, fußt auf Wagners und Strauß, und zeigt in der Erfindung eine bedenkliche Neigung zum Banalen. Und da ihr noch obendrein jeder dramatische Impuls ab-

geht, stand also Busch als Taufpate des Werkes von vornherein auf verlorenem Posten. So blieb es der von Dr. Waldemar Staegemann geleiteten, durch stil- und stimmungsvolle Bilder gehobenen Aufführung, in deren Mittelpunkt Curt Taucher als Astorre stand, vorbehalten, die Ehren des Abends zu retten. Doch machte man immerhin an dessen Schluß die persönliche Bekanntschaft des Komponisten, d. h. er erschien mit Busch und den Künstlern. O. Schmid.

GERA. Die Reußische Kapelle brachte unter Heinrich Laber in den dieswinterlichen Konzerten u. a. folgende örtliche Erstaufführungen: L. Windsperger: Konzertouverture, R. Wolff: Orchesterstück mit engl. Horn-Solo (Uraufführung) M. Trapp 2. Sinfonie, Haydn: Sinfonie concertante, op. 84, Händel: Wassermusik, Moussorgsky: Eine Nacht auf dem kahlen Berge, Bartok: Tanzsuite, Widor: Choral und Variationen für Harfe, Ravel: La Valse; Respighi: Die Pinien von Rom; Hindemith: Cellokonzert; Reger: Ballet-Suite; Waltershausen: Sinfonie „Hero und Leander" (Unter Leitung des Komponisten).

Der Musikalische Verein brachte unter Laber an Erstaufführungen: Atterberg: Sinfonia Piccola, Schillings Glockenlieder; Reger: Der 100. Psalm; Thomassin: Musik für Streichinstrumente (Urauff.); Tanějew: Konzertsuite f. Violine und Orch.; Sibelius: 5. Sinfonie; Mahler: Das Lied von der Erde und Händel: Belsazar.

KÖLN. Mit einem merklichen Ritardando klang das vorher verschiedentlich recht belebte Tempo des letzten Musikwinters aus, um so allerdings auch wirksam auf den inneren Höhepunkt vorzubereiten, auf das Erscheinen Furtwänglers mit dem Berliner Philharmon. Orchester, von dem man diesmal Beethovens C-Dur-, Brahms C-Moll-Sinfonie und dazwischen Strauß' „Till Eulenspiegel" hörte. Die wenigen Stunden im Banne dieser Künstlerpersönlichkeit, deren Größtes der so ganz unvirtuosenhafte Dienst am Werk ist, wiegen immer Monate eines Konzertwinters auf, in dem es nicht allzuviele ungetrübte Augenblicke gibt. Die Gürzenichkonzerte der Konzertgesellschaft bemühten sich dank Abendroths stets regsamer künstlerischer Initative diesmal wieder etwas mehr um die Chorliteratur. Liszts Graner Festmesse erregte berechtigtes Interesse. H. Suters „Le Laudi" erwiesen sich, wenn auch nicht in allen Teilen gleich erfindungsstark, als eines der bedeutendsten neueren Chorwerke. Stellen von etwas trockener Kontrapunktik stehen stimmungsvolle Gebilde, wie der ganz eigenartige Nachtgesang gegenüber. In reichem Maße ließen wiederum die Sinfoniekonzerte des städt. Orchesters unter Abendroth die Lebenden zu Wort kommen. Von Kölner Komponisten waren H. Unger mit einem an Einfällen reichen, kammermusikalisch fein abgestimmten Klavierkonzert und R. Trunk mit einer frisch dahinmusizierenden Serenade für Streichorchester vertreten.

In erfreulicher Weiterentwicklung befindet sich der „Neue Konzertchor" unter Leitung Hans Morschels. Sehr verdienstvoll war seine Aufführung von Mozarts „Requiem", dem Pergolesis „Stabat mater" in der Originalgestalt für zwei hohe Stimmen, Streicher und Kontinuo voranging, wobei Kretzschmars Bedenken doch übertrieben erschienen, gewisse auf die Wirkung von Kastratenstimmen berechnete Stellen müßten heute wirkungslos bleiben. Die wirtschaftlichen Schwierigkeiten, unter denen der Kölner Volkschor unter E. J. Müller von jeher arbeiten mußte, haben sich unter der Teilnahmlosigkeit der maßgebenden Kreise schon fast zu einem Kampf um die nackte Existenz gesteigert. Immer wieder muß auf die volkserzieherischen Werte dieser Arbeit hingewiesen werden, wie sie etwa in einem Passionsabend zum Ausdruck kamen, zu dem der Dresdener Rezitator Dr. Erhard für den Vortrag ausgewählter Abschnitte aus Klopstocks „Messias" gewonnen war, oder in einer Weber-Gedenkfeier, die die Bekanntschaft mit selten gehörten Werken des Meisters (erste C-Dur-Sinfonie, Stücke aus der Es-Dur-Messe) vermittelte. Fern der Öffentlichkeit wirkt im Rahmen der musikalischen Jugendbewegung auch in Köln eine Musikantengilde, deren Bestrebungen man in einem anregenden Lautenabend von Ernst Duis kennen lernte.

Im Kammermusikleben führte das Gürzenich-Quartett seinen Zyklus „Die Entwicklung des Streichquartetts" ohne sonderliche künstlerische Initiative zu Ende. Dagegen konnte man in den Veranstaltungen der „Vereinigung Kölner Kammermusikfreunde" bedeutsame kammermusikalische Neuheiten hören, so das gewiß spröde, aber auf einer an Beethovens letzten Quartetten gereiften geistigen Höhe sich bewegende Cis-Moll-Quartett von Pfitzner (Amar-Quartett). Von den Veranstaltungen der „Gesellschaft für neue Musik" ist manches Erfreuliche zu berichten. Man lernte Felix Petyrek in neuen Werken kennen und gewann auch einmal Einblick in neuzeitliche italienische Kammermusik.

Das große Ereignis der Oper waren E. Wellesz' „Alkestis" und die Uraufführung seines kultischen Dramas „Die Opferung des Gefangenen", beides zweifellos bedeutsame Ansätze zu neuen Wegen im musikalischen Drama, die zudem der Tendenz nach auf starke und unverbrauchte ältere Kraftquellen in der Geschichte der Oper (Gluck) deuten. In der Wanderoper des Bühnenvolksbundes fand eine geschickte Wiederbelebung von Cimarosos „Heimlicher Ehe" beifällige Aufnahme. Dr. Willi Kahl.

MÜNSTER. Gegenüber der ersten Hälfte des Bühnen- und Konzertwinters bedeutete die zweite einen entschiedenen Aufschwung. War in der Oper manches (Aida) vortrefflich, anderes (Zar und Zimmermann) minder glücklich, so bildete die Sensation entschieden Händels „Theodora" als Oper. Die ganz hervorragende szenische Leistung Niedecken-Gebhards sei vorweg dankbar anerkannt. Sie allein rechtfertigte durchaus den starken Zustrom auswärtiger Künstler und die mehrfache Wiederholung des Werkes, insbesondere bei festlichen Gelegenheiten. Man rechnete zeitweilig auf eine Einladung des Ensembles nach Hamburg. Über die Händelsche Musik erübrigt sich jedes Wort. Sie wurde in der sozusagen heidnischen Hälfte des Stückes durch die prickelnde, sinnenfreudige Bühnendarstellung nicht wesentlich beeinträchtigt. Dagegen wirkten die christlichen Szenen — gottesdienstliche Versammlungen der (als Mönche und Nonnen auftretenden) verfolgten Gläubigen, Kreuzigung Theodoras und ihres Ritters — auf empfindliche Gemüter mehr als befremdlich, während solche, denen das kirchliche Christentum in erster Linie Theater ist, nichts anstößig fanden. Man konnte in dieser Hinsicht im Publikum wie in der öffentlichen Kritik lehrreiche Beobachtungen anstellen. Natürlich wurden die von der religiösen Seite der Sache Vollbefriedigten ihrerseits durch die Ungezwungenheit der Venustänze um alle Unbefangenheit gebracht. Der Mangel an Handlung wurde durch malerische Aufzüge einigermaßen ausgeglichen. Alles in allem wird man sagen dürfen, daß Händels in Rede stehendes Oratorium durch diese aufsehenerregende Bühnenbearbeitung wahrscheinlich weithin in Aufnahme kommen wird, worüber man sich um so mehr freuen darf, wenn dabei vollends die Musik als solche, ungeschädigt durch ablenkende Zutat, unter uns aufersteht. Andererseits ist mir deutlich geworden, daß, was im Falle „Cäsar" und selbst „Herakles" möglich, ja begrüßenswert heißen kann, hier nicht statthaft ist. Händel hat keine Oper „Theodora" geschaffen, und zufällig ist die Scheidelinie zwischen Oper und Oratorium bei ihm sicherlich nirgends. — Im Konzertsaal zeigte Schulz-Dornburg seine mannigfache Begabung. Ein Abend, den Felix Mendelssohn (Hebriden; Violinkonzert) und Brahms (1. Sinfonie) ausfüllten, ließ den Dirigenten als für die Romantik ausnehmend veranlagt erscheinen. Wichtiger für Stadt und Land war der Griff nach Bachs Matthäuspassion, die unser Generalmusikdirektor noch nie dirigiert hatte. Mit Feuereifer und echter Begeisterung gab er sich der Aufgabe hin, und ein ungewöhnlich starker Eindruck war der Lohn. In guten Grenzen blieben die Striche; zwischen den ersten und zweiten Teil des Werkes trat eine erhebliche Pause, was sein Gutes hat, aber auch sein Übles (stimmungsloses, schwatzhaftes Volk in den Wandelgängen). Die Gesamtleistung war, zumal in Anbetracht des etwas fragwürdigen Sängermaterials (Tenöre!), ohne Zweifel ruhmwürdig. Vier Aufführungen in der allemal überfüllten Münsterischen Stadthalle —, das ist auch ein Beweis für die, alle Widerstände niederlegende, interkonfessionelle Siegesmacht des Werkes. Schulz-Dornburgs Auffassung ist individuell, also künstlerisch berechtigt, aber auch anfechtbar. Am wenigsten befriedigte mich die Behandlung der Fermate in den Chorälen; als ein mißglücktes Experiment berührte mich die dreimalige Wiederholung von Bachs Bekenntnis: „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen!", dessen Einzigartigkeit m. E. mit der partiturgetreuen Einmaligkeit untrennbar zusammenhängt. Es war für mich, der ich dies volkstümlichste aller Werke Bachs von Dutzenden von Chorleitern habe wiedergeben hören, mehr als interessant, unmittelbar nach der Münsterischen Aufführung als Gast der Niederländischen Bachgesellschaft zwei Darbietungen der Matth.-Passion in der Kathedrale von Narden zu erleben. Der verdiente Dirigent der Gesellschaft, Schonderbeck, mußte fast in letzter Stunde den Taktstock wegen schwerer Erkrankung niederlegen. So rief man Siegfried Ochs herbei, der, wiewohl nach seiner Ankunft selbst von besorglicher Krankheit befallen, in drei Proben Chor und (Amsterdamer) Orchester meisterte und sich aufs neue als jugendlich feuriger Armeeführer bewährte. Läßt sich auch gegen seine Passion sicherlich, und zwar mit guten Gründen, manches einwenden, so hinterließen die Aufführungen bei den Holländern doch sichtlich mächtige Eindrücke. Sm.

AUSLAND:

LENINGRAD. Die Philharmonie hat ihre Wintersaison mit einem Konzert der Sektion für Moderne Musik abgeschlossen. Aufgeführt wurde eine Sinfonie des noch ganz jungen Komponisten D. Schostakowitsch, welcher in seinem Werke mehr technische Gewandtheit, als echte Empfindung und Tiefe zeigte. Von den anderen uraufgeführten Stücken (Weißberg, Schillinger) wollen wir lieber schweigen.

Nach einer hervorragenden Aufführung von Mahlers „Zweiter" unter Stiechy, fanden noch 3 Konzerte unter Felix Weingartner statt. Der berühmte Dirigent, welcher seit den Vorkriegsjahren Rußland nicht mehr besucht hatte, fand auch in diesem Jahre eine warme Aufnahme. Als das einzige neue Werk brachte Weingartner seine 5. Sinfonie, alles andere (Beethoven, Berlioz, Tschaikowsky) ist schon früher unter seiner Leitung gehört worden. — Zwei Violin-Abende von Bronislav Hubermann, dessen Spiel seit seiner letzten Tournée in Rußland eine noch höhere Stufe der Vollendung zeigt, wären noch zu erwähnen. J. Z.

LONDON. Unser K-Korrespondent schreibt: Komponistenkonzerte haben niemals mein aufrichtiges Fachinteresse zu erregen vermocht. Und als ich angekündigt fand, daß der Dirigent Abendroth aus Köln sich bloß dem Genius Brahms widmen wird, beschenkte ich eine Dame, die sonst immer als begeisterte Brahmsianerin galt, mit meinen Tickets.

Sollte es indes die Leser der Zeitschrift interessieren, was die Londoner Presse über den Kölner Gast sagt, will ich denn in gedrängter Kürze berichten. Ich glaube nicht im geringsten zu übertreiben, wenn ich behaupte, daß ich die gesamte Tages- und Fachpresse las, um zu erfahren, wie die verschiedenen Urteile lauten. Das Resümee ist ungefähr folgendes: Herr Abendroth hat als Brahms-Dirigent einen gewissen Eindruck geübt. Das Londoner Sinfonie-Orchester fügte sich willig seiner Leitung, und manches — besonders in der Sinfonie — gelang ganz außerordentlich. Allein es gab auch Kritiken von mehr skrupulösem Gehalte, Kritiken, die sich tiefer in Details einließen und schließlich fanden, daß der Kölner Dirigent denn doch nicht den großen Konzertdirigenten anzureihen wäre. Insbesondere ließ sich diesfällig Ernest Newman — einer unserer besten — in der Sunday Times vernehmen. Er analysiert die Fähigkeiten des Gastdirigenten ziemlich unbarmherzig und zeigt sodann den erheblichen Unterschied zwischen Dirigenten dieses Schlages und Dirigenten, wie etwa Weingartner oder Furtwängler. Nach diesem ziemlich lebhaften Nasenrümpfen, konstatiert Newman zum Schluß die überraschend warme Aufnahme, deren sich Abendroth in der fast vollen Queens Hall zu erfreuen hatte.

Anm. d. Schriftl.: Abendroth wurde zu weiteren Konzerten nach London verpflichtet.

MAILAND. Uraufführung von Puccinis „Turandot" in der „Scala".

Als vor etwa $1^1/_2$ Jahren Puccini fern der Heimat seinem schweren Leiden erlag, da hinterließ er der erschütterten Welt eine unbeendete Partitur. Selbstverständlich wollte Italien sein Bestes leisten, um diesem Werk in der wirksamsten Weise zur Aufführung zu verhelfen. Arturo Toscanini, der intime Freund Puccinis und der eigentliche Leiter der Mailänder „Scala", ging zunächst daran, denjenigen Musiker ausfindig zu machen, der die schwierige Aufgabe, den fehlenden Schlußteil auszuarbeiten, zu lösen geeignet wäre. Die Wahl fiel auf Franco Alfano — zweifellos einer der kultiviertesten modernen Komponisten der Halbinsel. Nun hieß es, die hinterlassenen Skizzen durchzusehen und zu ordnen, die Instrumentierung noch hier und da zu vollenden; dann erst konnte man an die Drucklegung und Einstudierung gehen, und endlich, am Abend des 25. April, konnte die mit Ungeduld erwartete Uraufführung der „Turandot" stattfinden.

Wer an jenem Abend in der „Scala" war, kann diese einzigartige Vorstellung zeitlebens nicht vergessen. Es war keine der gewohnten Premieren, keiner der sonst üblichen Kampftage, da mit allen Waffen des Geistes um diese oder jene Kunstrichtung gestritten wird; nein, es war ein heiliger Ritus, ein pietätvolles Gedenken, das alle Anwesenden erfüllte, während es wie ein einziger Erinnerungsschauer durch das volle Haus wehte. Das Volk war gekommen, um der Taufe der letzten Oper beizuwohnen, die der Komponist der „Tosca" und der „Bohème" geschaffen; die Kritiker und Musiker, gleichsam um dem teuern Toten Abbitte zu leisten für das mannigfache Unrecht, das ihm ihr Unverstand und ihre Einseitigkeit durch lange Jahre hindurch angetan hatten. Um die Feierlichkeit dieser einzigartigen Erstaufführung noch zu erhöhen, wurde die Oper dort abgebrochen, wo der Tod der Weiterarbeit ein Ende gesetzt hatte. Ein Zufall hatte es gewollt, daß Puccinis letzte Noten ein Totengeleite ausmalen. Der angefügte Schluß hingegen wurde erst am zweiten Abend zu Gehör gebracht.

Die Oper selbst ist wohl am ehesten als ein Übergangswerk zu bezeichnen, das den sicheren Kenner von Theatereffekten und den unvergleichlichen Beschreiber von Frauenseelen von den Schilderungen kleiner Einzelschicksale hinweg zu einer Art „Großer Oper" geführt hätte. Wie dieser „neue" Puccini sich entwickelt hätte, kann wohl niemand erraten, doch sind zweifellos in „Turandot" viele Anzeichen von neuen Entwicklungsmöglichkeiten in mehrfacher Beziehung zu erkennen.

Die Aufführung selbst darf wohl ausgezeichnet genannt werden. Unter der Führung Toscaninis erreichten Orchester und Chor herrliche Wirkungen. Die Sänger (Rosa Raisa, Zamboni, Fleta, Rimini usw.) boten durchweg sehr ansehnliche Leistungen und verdienten daher vollends den stürmischen Beifall des Publikums, wenn dieser wohl auch in erster Linie dem Werk und seinem toten Meister galt. —tz.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Das 14. Deutsche Bachfest findet vom 9. bis 12. Oktober in Berlin statt.

Um den Weiterbestand der Salzburger Festspiele zu sichern, hat die Stadt das Festspielhaus übernommen.

Das IV. Reger-Fest der Max Reger-Gesellschaft findet vom 9.—13. Juni unter Oberleitung von Max Fiedler in Essen statt. In fünf Konzerten werden die Hauptwerke des Meisters zu Gehör kommen; zwei Orchesterkonzerte werden von Max Fiedler, eines von Fritz Busch geleitet. Als Solisten sind gewonnen: Frieda Dierolf, Adolf Busch, das Busch-Quartett, Fritz Heitmann, Rudolf Serkin.

Eine Tonkünstlerwoche mit Werken ausschließlich Münchener Komponisten fand in München statt.

Ein wohlgelungenes klassisch-romantisches Musikfest fand am 30. April und 1. Mai in Zwickau statt. Das Hauptereignis war Mahlers 5. Sinfonie, außerdem sei noch die selten gehörte Schumannsche Ouverture über das Rheinweinlied „Begränzt mit Laub" für Orchester, Tenorsolo und Chor erwähnt. Leiter des auf 85 Mann verstärkten Stadtorchesters war Kapellmeister Wilhelm Schmidt.

Nach zwölfjähriger Unterbrechung findet vom 3. bis 6. Juni das 95. Niederrheinische Musikfest unter dem neuen Generalissimus Hans Weisbach in Düsseldorf statt. Das Programm wird als deutsche Uraufführung A. Honeggers „König David" bringen. Ferner sind vorgesehen: ein Orgelwerk von Bach (Prof. K. Straube), ein Klavierkonzert von Mozart (Ed. Fischer), Regers „Sinfonischer Prolog" und die Sinfonien Brahms Nr. 4 und Bruckner Nr. 7. Den festlichen Abschluß bildet Beethovens „Missa solemnis". Weitere Solisten sind: Lotte Leonard, Luise Miller, Karl Erb, Antoni Kohmann, Paul Bender und Dr. L. Wüllner. Der Chor des Städt. Musikvereins wird verstärkt.

In den Tagen vom 16. bis 18. Juni 1926 veranstaltet der Verein der Musikfreunde und die Deutsch-Schwedische Vereinigung in Kiel mit Unterstützung der Schwedischen Regierung ein Schwedisches Musikfest. An dem Feste nimmt von seiten Kiels das städt. Orchester, der Oratorienverein und der a-cappella-Chor teil, mit Unterstützung namhafter schwedischer Solisten. Die Komponisten Kurt Atterberg, Eric Westberg, Ture Rangström dirigieren eigene Werke. Es werden stattfinden ein Kirchenkonzert, zwei Orchesterkonzerte, eine Kammermusik, ein einleitender Vortrag von Ture Rangström über schwedische Musik. Zur Aufführung gelangen Werke von: Olsson, Sjögren, Vretblad, Lindberg, Berwald, Berg, Rangström, Atterberg, Kallstenius, Rosenberg, Stenhammar, Melchers, Westberg, Wiklund, Alfven.

Auch dieses Jahr findet in Würzburg wieder ein Mozartfest statt, und zwar vom 26. Juni bis 3. Juli.

Am 9. und 11. Juni findet unter Leitung Scherchens in Frankfurt a. M. ein Musikfest statt,das neben selten gehörten Werken von Bruckner und Reger die konzertmäßige Aufführung von Cavalieris „La rappesentatione di anima e di corpo" (1596) sowie Honeggers „König David" und Kaminskis „Magnificat" bringen wird.

Die am 24. und 25. Juli stattfindenden Donaueschinger Kammermusikaufführungen bringen folgende Werke:

Streichquartette von Hans Krasa und Fr. Wilh. Lothar (Freiburg i. B.), Streichtrio von Erhart Münch (Dresden), Suite für Flöte, Bratsche und Kontrabaß von Erwin Schulhoff, Suite für Tromp., Saxoph. und Posaun. von Ernst Pepping (Berlin), „Gesänge vom Tode", Kantate für gem. Chor mit Klarinette und Streichquintett von Hermann Reutter, sowie a capella-Werke von Hugo Herrmann und Karol Rathaus. Ferner: Werke für Blasorchester von Dessau, Hindemith, Krenek, Ernst Pepping und Toch. Werke für mechanische Musikinstrumente (Welte-Mignon) von Hindemith, Toch und Gerhart Münch. Zum Schluß gelangt ein „Abstraktes Ballett" von Oskar Schlemmer (Bauhaus Dessau) mit Musik von Hindemith zur Aufführung.

Auf das vom 26. bis 28. Juni stattfindende Leipziger Arbeiter-Händel-Fest (s. a. S. 379) sei nochmals hingewiesen, im besonderen aber noch darauf, daß die gesamten Chöre nur von Arbeitern bestritten werden.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

An der staatl. Musikhochschule in Köln veranstaltet gegenwärtig Edwin Fischer Sonderkurse, die das gesamte Klavierwerk Beethovens einschl. der Konzerte umfassen. Ferner fand daselbst in der Woche nach Pfingsten ein Sonderkursus für ev. Kirchenmusiker statt, dessen Leitung in Händen von Prof. H. Boell lag.

Das Kölner Engelbert Haas-Konservatorium feierte das Jubiläum seines 25jährigen Bestehens.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Vertreter-Tagung des Reichsverbandes Deutscher Orchester und Orchestermusiker in Darmstadt.

Der Reichsverband Deutscher Orchester und Orchestermusiker (R. D. O.) hielt in den vergangenen Maitagen seine diesjährige Vertreterversammlung hier ab. Das mag Veranlassung geben, sich mit dem Verband selbst ein wenig näher zu beschäftigen.

Als nach Kriegsende der alle organisierten deutschen Berufsmusiker zusammenfassende „Allgemeine deutsche Musiker-Verband" immer mehr in freigewerkschaftliches und damit ausgesprochen sozialdemokratisches Fahrwasser geriet, wurde die Gründung einer anderen Organisation notwendig, die, ohne Parteipolitik zu treiben, nur den Zweck haben sollte, die Standesinteressen der Musiker zu vertreten. Im Rahmen des Allgemeinen deutschen Musiker-Verbandes (A. d. M. V.) hatte von 1908 bis 1919 bereits ein engerer Zusammenschluß der Mitglieder der damaligen Hof- und städtischen Orchester bestanden. Diese engere Organisation der Angehörigen der ausschließlich künstlerischen Zwekken dienenden, hochwertigen Orchester, der „Deutsche Orchesterbund", überlebte aber seinen Gründer und Führer Albert Diedrich nicht lange. Die mit dem Staatsumsturz in den A. d. M. V. eindringenden politischen Tendenzen, zerbrachen den Deutschen Orchesterbund, veranlaßten aber im Jahre 1924 auch den Austritt des überwiegenden Teiles der festangestellten Musiker aus dem freigewerkschaftlichen Verein und die Gründung des „Reichsverbandes Deutscher Orchester und Orchestermusiker" (R. D. O.).

In richtiger Erkenntnis der Bedeutung der Staats- und städtischen Orchester für die Musikpflege und die Kultur unseres Volkes überhaupt sieht der neue Verband seine wichtigste Aufgabe darin, den Stand der ausgebildeten Orchestermusiker zu erhalten und zu heben und seine Mitglieder vor der Proletarisierung zu schützen. In diesem Sinne sind seine Be-

strebungen auch von unserem Standpunkte unbedingt unterstützenswert.

Die diesjährige Vertretertagung in Darmstadt führte die Leiter der Ortsgruppen aus dem ganzen Reiche und eine Anzahl bekannter Persönlichkeiten des Musiklebens zusammen. Die Besprechungen zeigten eine erfreuliche Einhelligkeit und volle Anerkennung der Bestrebungen des R. D. O. durch eine Anzahl amtlicher Stellen. Das was der Senior der Tagung, Kammermusiker Fritz Mehmel (Darmstadt), und der erste Vorsitzende des Verbandes, Kammermusiker Leo Bechler (Weimar), in ihren Reden über wahre deutsche Kunstpolitik ausführten, verdient auch die rückhaltlose Zustimmung der „Zeitschrift für Musik".

Eine Reihe von Veranstaltungen gab der Zusammenkunft ein festliches Gepräge. Erwähnt seien ein hübsches Orchesterkonzert mit klassischem Programm und ein recht interessanter Vortrag des neuen Schriftleiters des Bundesblattes „Das Orchester", Robert Hernried (Berlin), über Musikprobleme der Gegenwart. Wenn wir auch in sein Lob von Alban Bergs „Wozzeck" nicht mit einstimmen können, so zeigten doch seine übrigen, vor einem Ausschuß seiner Lesergemeinde gehaltenen und so gewissermaßen programmatischen Ausführungen, daß unsere Wege größtenteils, insbesondere hinsichtlich der Einschätzung der Kunst als Mittel zur Volkserziehung, zusammengehen.

Dr. Werner Kulz.

In Berlin fand die Gründungsversammlung des Bundes Deutscher Musikpädagogen statt. Zweck des Bundes ist: Wahrung der in der Reichsverfassung gewährleisteten Freiheit der Kunstlehre auf dem Sondergebiete der Musik, Vertretung der damit zusammenhängenden Interessen, Förderung aller Bestrebungen zur Vervollkommnung der musikalischen Bildung und Bekämpfung der Übelstände auf diesem Gebiete. Ordentliche Mitglieder können nur solche Musiker werden, die durch ihre Tätigkeit die musikalische Bildung wesentlich gefördert haben. Im Vorstand befinden sich eine Reihe erster Persönlichkeiten des deutschen Musiklebens.

Im Anschluß an den Berner Brucknerbund wurde in Zürich eine Bruckner-Vereinigung ins Leben gerufen.

Die Allgemeine Musikgesellschaft in Basel feierte mit einem Festkonzert das Jubiläum ihres 50jährigen Bestehens. Eine Festschrift verfaßte Dr. W. Mörikhofer.

Ebenfalls ein Jubiläum, und zwar das 80jährige, konnte der Trierer Musikverein begehen. Händels „Josua" stand als Festwerk auf dem Programm.

PERSÖNLICHES

Toscanini hat die Leitung des Scala-Orchesters bis auf weiteres niedergelegt. Angeblich sollen Meinungsverschiedenheiten mit der Direktion, die Zusammensetzung des Orchesters betreffend, der Grund sein; andere Nachrichten dagegen besagen, daß es sich um einen Protest Toscaninis gegen den Plan, die Opernbühnen Scala, Constanzi (Rom) und San Carlo (Neapel) unter seiner Leitung zu vereinigen, handle.

Den alljährlich zum 1. Mai zur Verteilung gelangenden Preis der Stadt Wien für Leistungen auf dem Gebiete der Musik erhielten in diesem Jahre: E. W. Korngold, Hans Gal und F. Salmhofer.

Geburtstage und Jubiläen:

Prof. Max Stange, Dirigent und ehemaliger Lehrer an der Charlottenburger Musikhochschule, feierte am 10. Mai seinen 70. Geburtstag und am 1. Juni das 25jährige Jubiläum seiner Dirigententätigkeit am Erkschen Männergesangverein. Ein Festkonzert in der Hochschule mit eigenen Werken ehrte den vortrefflichen Musiker, der einst auch als Sänger einen guten Namen hatte.

Prof. H. Freiberg, eine um das Göttinger Musikleben hochverdiente Persönlichkeit, beging unlängst seinen 80. Geburtstag.

Musikdirektor Paul Wild, Stettin, beging am 5. Mai seinen 75. Geburtstag. Das von ihm s. Z. dort gegründete Streichquartett war das erste, das in Stettin systematisch die Kammermusik pflegte.

Ludwig Karpath, der bekannte Wiener Musikschriftsteller, feierte unlängst seinen 60. Geburtstag.

Prof. Carl Körner, der hervorragende Violinpädagoge und Prof. an der Kölner Musikhochschule, feierte seinen 60. Geburtstag. Prof. Körner ist vor allem als Mitglied des Gürzenichquartettes bekannt geworden.

Nach Redaktionsschluß wird uns noch mitgeteilt, daß 1. Prof. Dr. Rudolf Schwartz, der verdiente Musikgelehrte, am 1. Juli auf seine 25jährige Tätigkeit als Bibliothekar der Musikbibliothek Peters und Herausgeber des Jahrbuchs gleichen Namens zurückblicken kann; 2. Prof. J. Schreyer, Verfasser einer bekannten Harmonielehre, Beiträgen zur Bachkritik u. a., am 20. Juni seinen 70. Geburtstag feiert; 3. Der Komponist und Pianist Musikdirektor Johannes Reichert, ein Schüler von Draeseke, Nicodé und Buchmayer, am 19. Juni seinen 50. Geburtstag feiert.

Musikdir. Prof. Ernst Rabich, der hochverdiente Gothaer Musiker, Organisator, Begründer und langjähriger Herausgeber der „Blätter für Haus- u. Kirchenmusik" (1897—1915) und der überaus reichhaltigen Sammlung „Das Musikal. Magazin" (Langensalza) konnte am 5. Mai in aller Gesundheit seinen 70. Geburtstag feiern.

Todesfälle:

† Der bekannte Wiener Konzertdirektor Karl Lion.

† In Aarau (Schweiz) Musikdirektor Franz Valentin Rödelberger nach schwerer Krankheit im Alter von 62 Jahren. 1864 in Würzburg geboren, kam Rödelberger 1890 nach absolvierten Studien an den Musikfachschulen in Würzburg und Leipzig nach Aarau als Leiter des Cäcilienvereins und Musiklehrer an der Kantonschule, sowie als Organist an der christkatholischen Kirche. Der Verstorbene war ein selten vielseitig gebildeter und allgemein sehr angesehener und gesuchter Musikpädagoge.

Hn.

† Die Berliner Pianistin Else Leichtentritt mit 35 Jahren.

† Prof. Florian Zajic, Violinvirtuose und ehemals Lehrer am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium, zu Berlin mit 73 Jahren.

† Prof. Franz Kneisel, Violinvirtuose, Führer des New York Kneisel-Quartetts und verdienter Musikpädagoge.

Berufungen und Ernennungen:

— Josef Meßner, bisher Domorganist in Salzburg, als Nachfolger Grubers zum Domkapellmeister daselbst.

— Fritz Kreisler zum Offizier der franz. Ehrenlegion.

— Franz von Hoeßlin an die neugeschaffene Generalmusikdirektorsstelle für Barmen-Elberfeld und das gesamte Musikleben des Wuppertals.

— Ludwig Leschitizkiy, bisher an den Vereinigten städt. Bühnen in Chemnitz, als Kapellmeister nach Königsberg.

— Gunnar Graarud, Tenor der Städt. Oper, an das Hamburger Stadttheater.

— Landesgerichtspräsident Dr. Franz Höfelmann zum Vorsitzenden des Kuratoriums der Salzburger Mozarteum-Stiftung.

— Walter Rehberg zum Lehrer für Klavierspiel an die Stuttgarter Musikhochschule als Nachfolger des verstorbenen Prof. Möckel.

— Kapellmeister Pella-Münster als 1. Kapellmeister an das Stadttheater in Dortmund.

— Wilhelm Furtwängler, Max Fiedler und Peter Wagner zu Ehrenmitgliedern der Kgl. schwedischen Akademie für Musik in Stockholm.

— Dr. Hermann Keller, der Orgelvirtuose und Lehrer an der Württ. Musikhochschule zum Professor.

— Der Pianist Erwin Bodky als Lehrer für Klavier an die Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin.

— Mascagni zum Ehrendoktor der Budapester Universität. Er wird die Leitung des römischen Constanzi-Theaters übernehmen.

— Julia Menz, die bekannte Münchener Cembalistin als Lehrerin für Klavier an das Konservatorium in Köln. Ebenso wird sie eine Cembaloklasse übernehmen, die an der Hochschule für Musik eingerichtet werden soll.

— Franz Jung, der 27jährige 1. Kapellmeister am Erfurter Stadttheater vom Erfurter Magistrat zum Generalmusikdirektor!!!

— Dr. Ludwig Neubeck-Braunschweig zum Generalintendanten für die Theaterangelegenheiten in Mecklenburg-Schwerin.

— Kapellmeister Richard Richter (Kiel) zum Städt. Musikdirektor in Hagen i. W.

— Alois Mora, der Oberregisseur der Dresdener Staatsoper, ist infolge Differenzen mit dem Generalmusikdirektor von seinem Posten zurückgetreten.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

Im Märzheft der „Zeitschrift für Musik" (S. 176) beschäftigt sich Herr Dr. Kleemann mit meiner Person als einem „Umstand", der „einiges Befremden" erregt.

Zu den dann folgenden Ausführungen habe ich richtig zu stellen:

Erstens: Die „literarischen Ergüsse" im Theaterprogrammheft stellen einen Abdruck eines von mir in der „Hall. Zeitung" (Nr. 37; vom 13. 2. 26) erschienenen Aufsatzes dar, der aus einem Briefwechsel mit Herrn Dr. Kurt Stiebitz, dem Komponisten der „Dona nobis pacem", entstanden ist.

Zweitens habe ich als Mitarbeiter der verschiedensten Fachzeitschriften, Tageszeitungen und Korrespondenzen es nie versucht und auch nicht nötig gehabt, mündlich meine „unmaßgebliche Privatansicht an den Mann (Kritik und Publikum) zu bringen", da ich dies viel besser und wirkungsvoller gedruckt besorgen kann.

Drittens finde ich, aus alledem zu folgern, nicht die geringste Veranlassung, daß für meine Person das bekannte Kretzschmar-Zitat in irgendeiner Form zuträfe. Heinz Beyer, Halle.

Hierzu bemerkt Dr. H. Kleemann:

Zu 1. Ob der Aufsatz vorher schon in einer Zeitung erschienen ist, ist durchaus belanglos.

Zu 2. Die Behauptung vom Gegenteil (... nie versucht ...) ist noch kein Beweis. Jedenfalls können mir Kollegen und andre Theaterbesucher die Richtigkeit meiner Angaben bestätigen, und ich habe auf meine Veröffentlichung hin viele erfreute Zustimmungserklärungen erhalten.

Zu 3. Grundsätzlich bleibe ich bei der Ansicht, daß ein Junglehrer von 22 oder 23 Jahren (trotz mehrjähriger schriftstellerischer Tätigkeit!!!), der keine spezielle Ausbildung genossen hat, nicht die geeignete Persönlichkeit ist, über Künstler und ihre Werke zu Gericht zu sitzen. Diese Frage ist überhaupt von allgemeiner Bedeutung und verdiente, daß ernstlich an ihrer Lösung gearbeitet würde. —

Ich habe seinerzeit den Namen des Herrn Beyer nicht genannt, aber sein Verlangen nach Öffentlichkeit scheint größer als seine Vorsicht, und ich weise darauf hin, daß er in seinem Bestreben, um jeden Preis mit aktuellen Nachrichten aufzuwarten, nicht immer ebenso zuverlässig wie schnell ist. So schreibt die Hall. Zeitung in einem mir im Original vorliegenden Brief von 10. März: „Da von dieser Seite aus bereits verschiedentlich unrichtige Meldungen in unsere Zeitungen gelangt sind, so beabsichtigen wir, uns dieses Mitarbeiters in Zukunft nicht mehr zu bedienen."

Im „Anbruch" veröffentlichte Herr B. Angaben über die hiesige „Philharmonie", die — gelinde gesagt — sehr subjektiv gefärbt waren. — Weiteres Material haben mir verschiedene Künstler, die von der Objektivität des Herrn B. ebenfalls nicht vollkommen überzeugt sind, für den Bedarfsfall angeboten. Dr. Hans Kleemann.

— Die Grazer Oper mußte wegen Mangels an Besuch geschlossen werden.

— Rich. Strauß' „Josephslegende" gelangte im Teatro lirico in Mailand zur italienischen Erstaufführung. Dirigent: Eugen Szenkar.

— Die Hamburger Philharmoniker werden dieses Jahr unter Jon Leifs eine Tournee über Skandinavien nach Island unternehmen.

— Wie Nicolas Manskopf, der verdiente Begründer und Besitzer des Manskopfschen musikhistor. Museums in Frankfurt a. M. mitteilt, plant er die Verlegung seines 1914 gegründeten Rich. Strauß-Museums nach einer andern Stadt, da die Stadt Frankfurt den sich eingestellten Raumschwierigkeiten nicht Rechnung tragen will.

— Eine Reihe erster deutscher Musiker und Dirigenten wendet sich in einer Kundgebung an die Öffentlichkeit, in der auf die schwere Gefährdung der Münchener Staatskapelle durch die kleinliche Besoldungspolitik des bayr. Finanzministeriums hingewiesen wird.

— Am Hamburger Stadttheater gelangte Verdis „Don Carlos" zur Erstaufführung.

— Zum erstenmal in Amerika erklang kürzlich ein Werk von Bruckner, und zwar die 8. Sinfonie. Dirigent war Otto Klemperer. Die New Yorker Presse sprach von unvergeßlichen Eindrücken.

— Der Leiter der Musikabteilung der Österreich. Nationalbibliothek, Robert Haas, hat in den Archiven die Partituren der Operette „Les Braconniers" (Die Wilddiebe) und des Märchenspiels „La Lune" (Die Reise in den Mond) von Jacques Offenbach aufgefunden.

— Der Hardörferchor Nürnberg (Leiter: Anton Hardörfer) veranstaltete diesen Winter seine zweite von Erfolg begleitete Berliner Konzertreise. Von den aufgeführten Werken sei vor allem Ludwig Webers Christgeburtspiel genannt.

— Die Singakademie Stuckenschmidt (Chormeister: Ernst Maier) in Neiße, brachte nach Beethovens „Neunter" in einer Saison Haydns Schöpfung und die Jahreszeiten mit bedeutenden Solisten, von denen der Berliner Bariton Othmar Wolsky besonders erwähnt sei, heraus, ein erfreuliches Zeichen von Kulturbetätigung im Grenzosten. Im Herbst plant der Verein zu seinem 80. Jahresfeste Brahms' Requiem zu singen.

— Eine Ausstellung, die moderner italienischer Musik gewidmet ist, findet demnächst im Mailand statt.

— Am 18. April erlebte Berlioz „Requiem" im Augusteum zu Rom unter Molinari seine erste Aufführung in Italien.

— Franz Werfel hat Verdis „Signor di Boccanegra" für die Bühne bearbeitet.

— Die Bestände an musikalischen Handschriften auf der Württembergischen Landesbibliothek in Stuttgart sind durch Alexander Eisenmann katalogisiert und der wissenschaftlichen Benutzung zugänglich gemacht worden. Sie umfassen über 900 Nummern, darunter 13 Opern von Jommelli.

— In Nr. 19 des französischen „Le Menestrel" veröffentlicht Jean Chantavoine vier unbekannte, in französischem Privatbesitz befindliche Briefe Richard Wagners an Pauline Viardot-Garcia, sowie einen von 1839 datierten Empfehlungsbrief Meyerbeers an dieselbe, der die Bekanntschaft Wagners mit der berühmten Sängerin vermittelte. Alle fünf Briefe — einer von Wagner ist unvollständig — sind in deutscher Sprache geschrieben.

— Die von dem Wiener Musikschriftsteller Dr. J. Bach ins Leben gerufenen Wiener Arbeiter-Sinfoniekonzerte konnten kürzlich ihre 200. Veranstaltung feiern.

— Unter Leitung von Werner Josten hat kürzlich im Smith College zu Northampton die erste amerikanische Aufführung von Monteverdis „Incoronazione di Poppea" stattgefunden.

— Die Wiener Sängerin Maria Jeritza erhielt für eine sechswöchige Konzerttournee in Amerika (20 Konzerte) eine halbe Million Goldmark!

— Suters „Le Laudi" kam in Paris zu erfolgreicher Aufführung.

— Bei den seit 1915 hier in der Stadtkirche St. Maria Magdalena zu Eberswalde von Ulrich Grunmach mit dem Kirchenchor veranstalteten Kirchenmusikaufführungen fanden in letzter Zeit neben bewährter klassischer Kirchenmusikliteratur auch wiederholt lebende Tonsetzer Berücksichtigung; so kamen u. a. Chorkompositionen von Georg Schumann (Motetten, aus den Sprüchen Hiobs), von Arnold Mendelssohn (Motetten, Passionsgesang op. 90), von Karl Thiel (Improperien) und Friedrich E. Koch (Motetten), Instrumentalmusik von Martin Schlensog und Waldemar v. Baußnern („Choralinventionen" für 2 Violinen und Cello), geistliche Lieder von Joh. Dittberner und Wolfgang Reimann zur Aufführung.

— Paul Graeners „Schirin und Gertraude" wurde in Zürich mit ungemein starkem Erfolge zur Aufführung gebracht.

— Die Heyersche Musikinstrumentensammlung in Köln, deren Grundstock die Paul de Witt'sche bildete, gelangt nunmehr in den Besitz des sächs. Staates, der sie für die Universität Leipzig für 800 000 M. kaufte, von denen 200 000 M. von einem Leipziger Privatmann gespendet wurden. Wir kommen darauf noch näher zurück.

VERLAGSNACHRICHTEN

Der Bärenreiter-Verlag Augsburg plant die Drucklegung der bekannten Emil Bohnschen Partiturensammlung und lädt hiermit zur Subskription ein. Zunächst vorgesehen sind die 5stimmigen Tanzlieder von Thomas Morley (1558—1603) in zwei verschiedenen Ausgaben (vollständig M. 4.—, gekürzt M. 2.—), sorgfältig revidiert von Dr. Kurt Hoffmann-Breslau. Wenn sich die Subskription ermöglicht, soll alle zwei Monate ein ähnlicher Band folgen.

Der bekannte Breslauer Musikverlag und Konzertdirektion von Julius Hainauer konnte am 1. Mai auf sein 75jähriges Bestehen zurückblicken.

Um Nachfragen zu beantworten, sei hier mitgeteilt, daß Bachs Sonate Es-Dur für 2 Klaviere bereits in 2. Auflage in einer Ausgabe des bekannten Bachspielers Dr. Hermann Keller in der Ed. Steingräber erscheinen wird. Zu gleicher Zeit sei auf den vollständigen, künstlerisch ausgestatteten Bach-Prospekt dieses Verlages hingewiesen.

Das nächste Heft erscheint am 21. Juli

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik“ von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

93. JAHRG. LEIPZIG / JULI/AUGUST 1926 HEFT 7/8

Zeitgenössische Musik im In- und Ausland

Betrachtungen über die Musikfeste des Deutschen Musikvereins in Chemnitz und der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Zürich

Von Dr. Alfred Heuß

Unsere Leser sind über die allgemeine Lage in der deutschen Musik fortlaufend unterrichtet worden, sie wissen somit, daß die konfuseste und haltloseste Zeit mit dem Versuch, eine traditionslos neue Musik zu begründen, hinter uns liegt, das jetzige Schlagwort vielmehr heißt, „Bindungen“ zu suchen, und zwar auf dem Grunde, den man durch die Revolution gewonnen zu haben glaubt. Überblickt man auch heute die letzten sechs Jahre Musikentwicklung, so bemerkt man bis etwa Anfang 1924 ein plötzliches starkes Anschwellen der revolutionären Flut, dem dann ein allmähliches Abschwellen folgte. Heute sind wir noch mitten in diesem begriffen, und es kann kein Mensch sagen, wie lange dieses Abfließen noch dauern und wie stark es sein wird. Vielleicht stärker, als wir noch ahnen; denn so viel ergab sich bereits, daß um so mehr von den revolutionären Erträgnissen preisgegeben wurde, je mehr man es auf „Bindungen“ abgesehen hatte. Und zwar beginnt sich dies bereits auch auf jenem Gebiet zu zeigen, das schließlich ihr musikalisches Hauptcharakteristikum ausmacht: die noch nie dagewesene Freiheit des Tonsetzers, satztechnisch schreiben zu können, was er wollte, sich an nichts zu binden, was eine mehr als tausendjährige Musikentwicklung als irgendwie erprobt angesehen hatte, so daß das eigentliche Problem im Grunde genommen darin bestand, größtmögliche Willkür in ein System zu bringen. Davon kommt man, wie gesagt, allmählich ab, mußte man auch abkommen, weil zum System geordnete Willkür einen Widerspruch in sich bedeutet. Wie weit dieser rückläufige Prozeß gehen wird, steht, wie gesagt, noch aus. Wir haben heute bereits Werke, die sich derart an Satzregeln früherer Epochen binden, wie es allenthalben in der Vorkriegsmusik nicht mehr der Fall war. Wie denn Resultate revolutionärer Zeiten auch darin bestehen können, daß früher Bestehendes, aber wacklig Gewordenes auf sein Fundament hin geprüft, mithin nachgesehen wird, ob dieses, wird es wieder förmlich ausgegraben und bloßgelegt, nicht doch auch für den heutigen Menschen Geltungskraft besitze. So Lendvai in seinen Chorvariationen, auf die wir ausführlicher zu sprechen kommen werden.

Leichter ist schon heute die Frage zu entscheiden, ob der Revolutionsgeist als solcher neu war und ob er es auch noch in der heutigen, sehr gemilderten Ausgabe ist. Sicher, man hat die Musik des 19. Jahrhunderts und eigentlich noch weit darüber hinaus verneint, so daß man beim Anhören moderner Musik weder an Beethoven oder Wagner erinnert wird; Verneinung als solche ist aber keineswegs etwas Neues. Der am schwersten an dieser unproduktiven Verneinung leidet und gelitten hat, ist Schönberg, auf den man in diesen Fragen immer wieder zurückgreifen muß, trotzdem er sich für die Praxis erledigt hat. Wer Schönberg seinem eigentlichen Wesen nach ist, erkennt man an seinen früheren Werken. Ein eigentlich Neues im Sinne einer besonders gearteten Persönlichkeit tritt uns keineswegs entgegen, wodurch uns, wäre es der Fall gewesen, nochmals ein nachromantischer Komponist von ausgeprägtem Charakter geschenkt worden wäre. Weiterhin war aber Schönberg der zweite Weg, sich mit Vorgängern abzufinden, verschlossen, sich nämlich — ich erinnere an meine Ausführungen in dem Artikel über Weber — mit ihnen nicht nur messen zu können, sondern, kraft einer größeren Persönlichkeit, auch über sie zu stellen. Schönberg hat diesen Kampf mit heißestem Bemühen in seinen früheren Werken aufgenommen, um aber sehen zu müssen, daß seine Kräfte bei weitem nicht ausreichten. Und nun setzt bei ihm immer ausgesprochener die Verneinung ein, sofern er sich nach seiner seelischen Niederlage, die niemand klarer fühlt als der Betreffende selbst, mit seinem Innern gar nicht mehr beschäftigt; sondern er wirft sich mit seinem ganzen Intellekt auf die künstlerischen Mittel als solche, „pervertiert", verneint sie, bis er z. B. soweit gelangt, das Natürlichste und Gegebenste, die Konsonanz — und was alles, auch formal, damit zusammenhängt — als etwas Naturwidriges anzusehen und zu verbannen. Was sich nun aus dieser intellektuellen, seelenlosen Beschäftigung mit den Mitteln als solchen ergab, das wurde als „Neue Musik" ausgegeben und sollte die Überwindung der Romantik vorstellen, war aber in Wahrheit eine Verneinung der Musik überhaupt. Wir erleben hier in radikaler Ausprägung, was sich ebenfalls schon lange vor dem Kriege, nur in weit kleinerem Umfange, zeigte, daß die künstlerischen Mittel als das Ausschlaggebende angesehen werden, sie und ihre Anwendung es sind, die den Komponisten fesseln und eventuell in einen und zwar „intellektuellen Rausch" versetzen: Die Mittel haben den Komponisten, nicht aber dieser die Mittel. Denn das normale Verhältnis besteht darin, daß der Komponist, auf sein Inneres hörend und dieses gestaltend, sich der Mittel bedient, oder noch besser, gleich in ihnen schafft, wobei er ihnen, ohne sich dessen bewußt zu sein oder sich doch darum zu kümmern, eine seinem Wesen und der eventuellen Eigenart des Werkes entsprechende Anwendung gibt, dabei gelegentlich ganz von selbst zu neuen Mitteln gelangend. Der Ausgang ist also entgegengesetzt. Wird er von den Mitteln genommen — im Grunde genommen etwa das gleiche, wie wenn ein Schüler sich z. B. im Modulieren übt —, so gelangt der Komponist gar nicht dazu, auf sein Inneres zu hören, er verschließt sich sogar den Zugang zu ihm, statt dessen wirft er sich mit ganzer intellektueller Lust — denn irgendwie muß sich doch die vorhandene Kraft betätigen — auf die als solche seelenlosen Mittel und schaltet und waltet mit ihnen nach Belieben, trotzdem sie es wieder sind, die ihm den Anstoß zur Betätigung gegeben haben. Das „System" nun, die Mittel zu „pervertieren", wie es besonders Schönberg gezeigt hat, übte auf derart orientierte Komponisten einen ganz neuen Reiz aus, man konnte auf ganz neue, der Vorkriegszeit noch unbekannte Art mit den Tönen sich abgeben, wobei noch einige Schlagworte wie neues „Melos", linearer Kontrapunkt u. dgl. dieser Beschäftigung eine gewisse Richtung gaben.

War nun — und lediglich hierauf kommt es uns in diesem Zusammenhang an — die

Seele bei all diesen scheußlichen Verrenkungen, wie sie vor ein paar Jahren an der Tagesordnung waren, tatsächlich beteiligt, waren all diese Komponisten wirklich, um es kurz zu sagen, pervers veranlagt? Keineswegs, vielmehr waren es noch meist halb unschuldige Jünglinge ganz brav bürgerlicher Gesinnung, von denen sich kaum einer ins politisch-kommunistische Lager, wo damals noch scharf geschossen wurde, gewagt hätte. Kaum winkte aber die Beschäftigung mit den Tönen, so spielten sie sich plötzlich als grausamste Sadisten auf, folterten mit kalt berechnender Lust die Töne oder ließen zusammenklingen, wie es sich gerade gab — und waren doch eigentlich ganz brave Leute, die froh waren, winkte ihnen eine gesicherte bürgerliche Existenz. Je stärker ein eigentliches inneres Leben und Erleben fehlte und je störender man es empfunden hatte, um so mehr lebte man sich auf dem Notenpapier aus, kannte sich dabei in dem nur Geschriebenen, nicht innerlich Gehörten und auch unmöglich innerlich zu Hörenden so wenig aus, daß selbst vom in seiner Art sorgsam arbeitenden Schönberg durchaus wahrheitsgetreu berichtet wird, er habe nicht gemerkt, daß die Trompete in einem seiner Stücke ihre Partie statt in Es in D geblasen habe. Nochmals, was soll all dies? Es soll damit gesagt werden, daß die Seele in diesem ganzen Musizieren gar nicht mitwirkte, geschweige, daß sie Ausgangspunkt gewesen wäre, weshalb von einem neuen Geist, der denn doch auch von seelischer Beschaffenheit sein würde, wenig genug in der modernen Musik zu verspüren ist; sondern, was neu ist, kam durch eine neue, genügend geschilderte Art der Anwendung der Mittel, der „Technik", zustande. Das ist nicht nur meine Auffassung der Dinge, sondern man trifft sie heute gerade auch in den Reihen moderner Komponisten, von denen ja ein beträchtlicher Teil zur Selbstbesinnung gelangte, die um so höher zu veranschlagen ist, als das Gros der Musikschriftsteller die derzeitige Lage noch nicht begriffen hat. So schreibt ein bemerkenswerter Komponist der neuen Schule, Max Butting, anläßlich des Tonkünstlerfestes in der „Chemnitzer Volksstimme" (22. Mai) in einem kurzen, konzentrierten Artikel, daß die Komponisten lediglich in der Technik, „merkwürdigerweise — dieses „merkwürdigerweise" glauben wir einigermaßen erklärt zu haben — aber in der Gestaltung ihrer rein musikalischen Schöpfungen zum großen Teil gar nicht originell gewesen" seien, und „ebensowenig spontan schöpferisch bisher in der Wahl ihrer Ausdrucksmittel". Wir haben da weiter nichts hinzuzufügen, als daß es zu allen Zeiten auf die schöpferischen Qualitäten ankommen wird, sowie aber, sind solche noch vorhanden, darauf, diese nicht durch eine ganz verkehrte Stellung zu ihnen auszuschalten. Und wodurch dies geschehen ist, das zu zeigen kam es an.

* * *

Die heutige Lage wird nun dadurch gekennzeichnet, daß, was in schärfer ausgeprägt modernen Werken als neu uns entgegentritt, vielfach immer noch nichts weiter ist als die neue Anwendung der Mittel, die neue Technik, was uns auch wieder zur ersten der hier behandelten Fragen zurückführt: Daß wir über die Stärke der noch kommenden rückläufigen Bewegung noch nichts aussagen können. Hier angelangt, kann für uns in Deutschland immerhin die Frage von einigem Interesse sein, wie weit in den anderen Ländern der Prozeß einer Konsolidierung der gegenwärtigen Musik gediehen ist, einer der Gründe, warum wir — zum erstenmal — ein Fest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik besuchten. Aber wir hatten noch andere Gründe: Wir wollten einmal mit eigenen Ohren hören und mit eigenen Augen sehen, ob die Gesellschaft sowohl einem inneren Bedürfnis entspricht, vor allem aber für Deutschland irgendwelche tiefere Bedeutung hat. Manche unserer Leser erinnern sich wohl noch des Artikels, den wir vor

zweiundeinhalb Jahren (Februar 1924) anläßlich der Gründung einer Leipziger Ortsgruppe dieser Gesellschaft verfaßten. Wir wandten uns damals, zur Zeit noch erbitterster Gegensätze sowohl aus politischen wie künstlerischen Gründen gegen die — bereits erfolgte — Beteiligung Deutschlands an einer musikalischen Internationale. Ist unterdessen auch eine politische Entspannung eingetreten, die aber immer noch nicht so weit gediehen ist, daß die deutsche Wissenschaft Gleichberechtigung erlangt hätte, so kommt es nichtsdestoweniger darauf an, ob die künstlerischen Gründe ihre Berechtigung haben. Wir untersuchten damals die Frage der künstlerischen Notwendigkeit und kamen, immer vom deutschen Standpunkt aus, zu einer verneinenden Beantwortung, weil „künstlerische Internationalität von jeher unter den europäischen Musikvölkern bestanden habe, und zwar viel stärker, als sie durch künstliche Mittel jemals erreicht werden könne". „Hat vor allem nicht Deutschland", heißt es weiter, „offenen Herzens und empfänglichsten Sinnes darauf gehorcht, was und wie in anderen Ländern musiziert wurde, und zwar bis in die jüngste Zeit? Deutschland ist geradezu das Sammelbecken für sämtliche Musikkulturen gewesen, derartig mannigfaltig ist sein künstlerischer Sinn organisiert, daß es ohne jede besondere Organisation wichtige ausländische Strömungen aufnehmen und verarbeiten konnte." Usw.

Sehen wir zu: Das Zürcher Fest zeigte — und ähnlich verhielt es sich mit den früheren Festen der Gesellschaft — mit aller Klarheit, daß kein Volk einen modernen Tonsetzer besitzt, der in einem tieferen Sinn für die anderen Völker in Betracht käme, ferner aber, daß selbst die paar Werke, die einer Diskussion lohnen und für Aufführungen in anderen Ländern soweit in Frage kommen, die Protektion der internationalen Gesellschaft gar nicht nötig haben, weil sie ihren Weg in die anderen Länder bereits gefunden haben oder ihn sowieso finden. Was aber das Gros der Werke betrifft, so zeigte sich mit einer empfindlichen Deutlichkeit, daß eigentlich jedes Land gut daran täte, hübsch fein zu Hause zu bleiben, um sich vor dem anderen nicht, gemäß dem witzigen Ausdruck: „Es blamiert sich jeder, so gut er kann", bloßzustellen. Und so war's denn auch: Der Franzose konnte über den sich blamierenden Deutschen, dieser über seinen nicht besser bestellten Kollegen jenseits des Rheins sich freuen, und sie durften sich, wie Herr Fluth und John Falstaff in Nicolais Oper, mit dem Gesang: Wie freu' ich mich, wie freu' ich mich, wie treibt mich das Verlangen, in die Arme fallen! Man kann da nur sagen: Kinder, was wollt ihr eigentlich? Laßt doch eure Feste bleiben! Denn ihr seht doch, daß das, was einigermaßen etwas taugt und für gewöhnliche Menschen in anderen Ländern konzertfähig ist, ohne euch durchkommt und eurer gar nicht bedarf. Und kommen denn etwa die Komponisten anderer Länder, solche natürlich, die bereits etwas sind, um an den Festen gegenseitig zu lernen? Keineswegs! Von Deutschland sah man kaum einen einzigen, schon deshalb, weil die deutschen Koponisten kein Geld haben. Zu Dutzenden kommen lediglich die deutschen Musikreferenten größerer Tageszeitungen, der bald einzigen Instanz in Deutschland, die noch über flüssige Gelder verfügt. Aber ihr werdet doch nicht glauben, daß unsere Musikpapas — von papa, der Papst — etwa in erster Linie der Musik wegen zu euren Festen reisen! So unmusikalisch sind wir auch in Deutschland nicht geworden. Aber Salzburg ist eine schöne Stadt und ebenso Prag, Venedig ist auch eine schöne Stadt, und Zürich ist ebenfalls eine schöne Stadt, und alle liegen so schön! Und die Feste sind so gar nicht anstrengend, höchstens einmal täglich eine künstlerische Veranstaltung. Da sollte man nicht hinreisen? Das allgemeine Publikum aber! In Venedig wußte es mit der kuriosen Musiziererei überhaupt nichts anzufangen, in Zürich, wo die moderne Musik einen wohlvorbereiteten Boden vorfindet, ist sie nicht nötig. Vor allem aber:

Warum sich unnötig bloßstellen! Also, Kinder, klappt eure Feste zu, sagt jedem Volk ganz fein ins Ohr, es möchte seine süßen Geheimnisse hübsch für sich behalten, still aber darauf horchen, ob sie auch Herzstöße aufweisen, und dann, wenn wirklich einmal ein gesunder Junge in der musikalischen Völkerwiege liegt, dann braucht ihr nicht dafür zu sorgen, daß er als frischer Junge auch so laut brüllt, daß man's allenthalben vernimmt.

Am meisten bloßgestellt hat sich übrigens Deutschland, und zwar durch Schönberg. Von ihm gab es das Bläserquintett op. 26, das seine Uraufführung schon vor zwei Jahren erfahren hat, unterdessen aber die Erfahrung machen mußte, daß die Leute es wenigstens einigermaßen satt bekommen haben, den Emanationen verrenkter musikalischer Gehirne beizuwohnen, sondern ganz allmählich sich wieder mit der Meinung hervortrauen, daß, soll die Musik eine öffentliche Angelegenheit sein, sie keine Marter, sondern irgendwie Freude zu bereiten habe. Also hier, bei diesem Werke, erschöpfte sich die Riesengeduld des Publikums, und ob es zuerst Franzosen oder Italiener, Schweizer oder gar Deutsche waren, die dem Prozeß durch Scharren ein Ende gemacht wissen wollten, das herauszubringen, wäre eigentlich eine recht wichtige Vereinsangelegenheit. Schönberg, früher in seinen hierhergehörigen Werken insofern ein guter Zahnarzt, als er den Schmerz kurz gestaltete, ist heute ein schlechter, der gegen dreiviertel Stunden in den Zähnen seines Patienten herumfährt, ohne zu einem Ziel zu gelangen, so daß endlich selbst der geduldigste Sachse aufspränge und in sein: „Nu hären Sie emol", ausbräche. Was bedeutete aber diese Kundgebung? Mit dem Glauben an eine „Neue" Musik ist's aus, endgültig aus. Was als solche figuriert, ist entweder, wie die Schönbergsche, ungenießbar geworden oder aber eine solche, die vielleicht noch stark mit der neuen Technik, über die vorhin gesprochen wurde, mehr oder weniger äußerlich operiert, im Sonstigen aber zusehends nach Grundlagen strebt, die alles, nur nicht neu, sondern sogar recht alt sind. Also, was soll's mit dem Neu! Seid ihr denn Techniker? Dann nennt euch I. G. für neu-technische Musik. Oder, wenn um allen Preis die Komödie menschlicher Ver-Irrungen musiziert werden muß, so wählt statt neu das Wort zeitgenössisch, weil es sich schon an diesem Fest ereignete, daß derjenige, der am wenigsten „neu" in eurem Sinne sein wollte, den stärksten Erfolg hatte. Schon jetzt widerspricht euer Name der von euch geübten Praxis, und in einigen Jahren müßt Ihr vielleicht mit Bienenfleiß nach „neuen" Werken suchen, ohne sie aber zu finden außer bei Schönberg. Ihm, eurem Führer, habt ihr zunächst einmal die Schmach einer öffentlichen Niederlage im Rahmen eines eurer Feste bereitet. Wenn das nicht zum Nachdenken zwingt, ist Hopfen und Malz verloren.

Aber auch sonst war mit der deutschen Musik am Zürcher Feste kein Staat zu machen, woraus ich der „Jury" weiter keinen Vorwurf machen möchte, noch weniger aber darüber, daß so wenig Uraufführungen geboten wurden. Mit den ewigen Nieten-Uraufführungen! Ists nicht besser, ein Werk, das an diesem oder jenem Orte eine gewisse Probe bestanden hat, nun vor ein erweitertes Forum zu bringen und zu sehen, wie weit seine Schwingen reichen? Gerade an internationalen Festen kann es sich nur um einigermaßen gesiebte Werke handeln, und zwar im eigensten Interesse jeder einzelnen Nation. Sicherlich, aus Deutschland hätte sich Besseres beibringen lassen als das Konzert op. 12 für Violine und Blasorchester von Kurt Weill, ziemlich seelenlose, mit neuer Technik operierende „Bewegungsmusik", sowie Hindemiths letzten Winter auch im Gewandhaus gebotenes Konzert op. 38 für Orchester; aber man hätte in diesem Fall wohl zu Vokalwerken greifen müssen, auf welchem Gebiet Deutschland überhaupt nicht vertreten war. An einigen Stellen des früher charakterisierten Konzerts von Hindemith hört man immerhin das Rauschen eines urwüchsigen instrumentalen Talents, das aber außer hinter der Musik

liegenden Gründen auch aus denen mangelnder Plastik nicht zum Austrag gelangt. So trug unter den verschiedenerlei Konzerten und sonstigen Instrumentalwerken ein Konzert den Sieg davon, das modernes Wesen bis auf beiläufig scharfe Einspritzungen abgestreift, aber „Bindungen" mit altklassischem Konzertstil gesucht hat, die Partita für Klavier und Orchester (1925) von A. Casella, die eigentliche und einzige instrumentale Ausbeute des ganzen Festes. In Amerika schon verschiedentlich, auch unter deutschen Dirigenten, gespielt, wäre es kommenden Winter ohnedies nach Deutschland gelangt, und man wird es auch im Gewandhaus hören. Casella ist symptomatisch: Er hat vor drei und vier Jahren scheußlichste moderne Musik verbrochen, und weiß man nicht — aus diesen Gründen auch unsere allgemeinen Ausführungen —, daß die Begründung einer neuen Musik vor allem ein intellektuelles technisches Manöver war, an dem der innere Mensch im Künstler sich gar nicht beteiligen konnte, so begreift man selbst bei der Wandlungsfähigkeit eines Casella nicht, wie er zu einem derartigen Werk, das zum mindesten für den Augenblick — aber wohl auch noch mehr — in starkem Grade fesselt, gelangen konnte. Sicher, Casella ist ein Tausendsasa, aber dieses Mal ernsthaft verankert, zudem einer der ersten, der über lange Takte hinweg ein klares C-Dur zu schreiben wagt, ferner ganz reine, wenn auch kurze Melodien heraufbeschwört, wie denn das ganze Werk die ad acta gelegten künstlerischen Imponderabilien wieder aufleben läßt. Das ist das Positive und Entscheidende; ob das Werk als solches etwas tiefer oder leichter wiegt, kommt vorläufig nicht sehr in Betracht. Hinsichtlich der anderen Instrumentalwerke können wir uns kurz fassen. Die Schweiz, das festgebende Land, stellte ein noch nicht flügges Streichtrio von W. Geiser und eine wenig genießbare, sehr problematische Sinfonie von E. Levy in einem Satz mit zwei obligaten Instrumenten — überall spukt die Konzert-Idee —, Österreich war zu einigen Skurrilitäten von A. Webern verdammt, den interessanterweise schon 1913 geschriebenen Orchesterstücken op. 10 von etwa drei Minuten Gesamtdauer, Frankreich und Polen bekundeten ihre Liaison in zwei aufgedonnerten, brutalen, etwa fast ans Sadistische gehenden Werken von P. O. Ferroud und A. Tansmann, doch ließ der Franzose A. Hoerée in einem melodiösen, raffiniert gemachten Septuor, in dem sogar das Strophenlied eine bemerkenswerte Rolle spielt, auch die sympathischen Seiten seines Volkes aufleben, Rußland versetzte in einer Klaviersonate (op. 27 c-moll) von N. Mjaskowsky in die Zeit von Schumann und Brahms — wildgewordene Romantik! —, wobei das Eminente vom Vortragenden, Gieseking, geleistet wurde, der das Werk nach eintägigem Studium faszinierend meisterte und Deutschlands Musikertum am überzeugendsten vertrat, England ließ eine frische, ungesuchte Programm-Ouvertüre, etwa im Stile Elgars, von W. T. Walton geschrieben, erklingen, während sich die Tschechen mit zwei Sätzen aus der Sinfonie für kleines Orchester von H. Krasa ganz gehörig bloßstellten, wohingegen der Californier Fred. Jacobi in seinem hübschen Streichquartett etwas von einem kleinen Smetana („Aus meinem Leben") aufweist, fast alles miteinander recht unproblematische Musik, die nicht zu kennen keine Einbuße bedeutet.

An Chorwerken hörte man nicht weniger als vier, davon die zwei ersten als Sondergabe des Gemischten Chores Zürich, der sowohl des Ungarn Z. Kodaly Psalmus Hungaricus als Honeggers sinfonischen Psalm König David für sein letztes Konzert gewählt hatte. Kodalys Werk ist menschlich sympathisch, ohne jegliche Modernität völlig natürlich komponiert, aber ohne stärkeres Gewicht, gelegentlich fast kantorenmäßig, als Ganzes eine ungarische Angelegenheit. Hingegen ist Honeggers von der Bühne in den Konzertsaal verpflanztes und für diesen überarbeitetes „Oratorium" bereits auch eine deutsche, sofern es schon vor Zürich in Düsseldorf und Frankfurt zur Aufführung gelangte. Wer

mich fragt, ob er es aufführen solle, dem sagte ich: Seiner innersten Qualitäten wegen keineswegs, vielleicht hilft es aber die stark zurückgedrängte Phantasie in Deutschland beleben, und dann hätte es seinen Zweck erfüllt. Honeggers Stärke liegt auch hier nicht in tieferen musikalischen Eigenschaften, aber er besitzt, wenn auch keine männlich große, so doch eine überaus lebhafte Knabenphantasie, er ist, mit gehörigstem Abstand, ein kleiner Berlioz und fühlt sich bei phantastischen Märschen, äußeren Schilderungen u. dgl. am wohlsten. Seine Beschwörung Samuels ist z. B. die reinste Spiritistenmusik, an der man seinen wirklichen Spaß haben kann. Von wirklicher Frömmigkeit findet sich aber kaum eine Spur, gelegentlich hat man sogar das Gefühl, der Komponist treibe mit dem Herrgott ein bißchen Schindluder, und insofern könnten wir auf das Werk durchaus verzichten; aber die ungenierte, unverbildete Art, mit der Honegger gerade auch im Vokalsatz vorgeht, sind für unsere Zeit unverkennbare Positiva; nur erwarte man nichts innerlich Wertvolles. Das Werk ist übrigens zu lang, der Komponist durchläuft sein gar nicht großes Territorium — die Pacific schnaubt öfters auch hier — mindestens zweimal.— Die weiteren Chorwerke „Le miroir de Jesus" des verstorbenen A. Caplet und die Litanei von F. Petyrek sind üble Entgleisungen, derart schematisch hergestellt, daß man etwa an Musiknoten-Fabriken denkt, und von geistlicher Musik im Sinne von Gottesfurcht darf man, trotz mittelalterlicher Atavismen, gleich gar nicht reden. Gegenüber diesem Musikmachen berührte dann des Spaniers M. de Falla gesunde Musik zu „Meister Pedros Puppenspiel", ein lebendiger Gruß aus Cervantes' unsterblichem Werk, sehr angenehm.

* * *

Denkt man von dem internationalen Fest an das weiter hinter uns liegende deutsche Musikfest zurück, so geht es einem eigen: Man fühlt sich ohne weiteres in die Problematik des heutigen Deutschland versetzt und wird sich bewußt, daß wir noch weit stärker in den ganzen Wirrnissen verhaftet sind als vor allem die romanischen Völker; zugleich sieht man aber auch, daß hier bei uns doch bedeutend ernster und auf vielseitigerer Grundlage gearbeitet wird. Aber von Werken, die einen einheitlich-geschlossenen Eindruck machen, sind wir viel weiter entfernt als jene Völker, die auch weit stärker zu ihren nationalen Eigentümlichkeiten zurückgekehrt sind, als es bei uns der Fall ist. Man kann hier in diesen nicht leicht zu behandelnden Fragen allerdings auch den Gegensatz zu deutschem Wesen überhaupt erkennen, aber vorläufig hält es noch schwer, in der modernen deutschen Tonkunst typisch Deutsches zu erkennen, es sei denn außer Problematik, die sich durch die ganze heutige Einstellung zur Musik in Deutschland ergibt, ein denn doch stärkerer musikalischer Zug. Aber es ist ihm noch nicht gegeben, sich freier zu entfalten, weil eben bei uns die moderne „Technik" in der Art, wie sie vorher erklärt wurde, eine noch zu große Rolle spielt und dadurch der seelische Anteil verringert wird. In der Art aber, wie sich heute das Reinmusikalische auszuschwingen sucht, erkennt man etwas von der früheren Stärke der deutschen Musik. Wir wären auch viel weiter, wäre der Versuch, von der Vorkriegsmusik loszukommen, nicht in vorzugsweise äußerer Art, durch eine glatte Umkehrung der Mittel, unternommen worden. So stecken wir denn noch mitten in dem Prozeß, aus dieser Umkehrung auch inneren Nutzen zu ziehen, also die äußere Revolution zu verinnerlichen, eine schwere Aufgabe, die, soll sie zu Ende geführt werden, uns noch auf lange Jahre beschäftigen wird. Es wird dabei von der Umkehrungstechnik noch sehr viel wegfallen müssen, damit zwischen dieser, den Mitteln und dem eigentlichen seelischem Befund, wieder Gleichgewicht zu

herrschen beginnt. Gelingt dies wirklich, dann dürfen wir sicher sein, die romanischen Völker, die bereits eine gewisse Geschlossenheit erreicht haben, wieder zu überholen. Auf jeden Fall ist ersichtlich, daß die deutschen Komponisten sich mit dem Problem des „Reinmusikalischen" weit ernster herumschlagen als wohl sogar sämtliche andere Völker, und es entspricht auch meiner Musikauffassung, daß dieses Kapitel der musikalischen Komposition zuerst ins reine gebracht werden muß, ähnlich wie es beim Unterricht in der Komposition der Fall ist.

Es gab nun am Chemnitzer Fest eine ganze Anzahl Instrumentalwerke, die sich mit dem Problem des „Reinmusikalischen" auf ernsthafte Art herumschlugen, und zwar zur Hauptsache auf Grund einer mehr oder weniger stark gemilderten modernen Technik, sowie offener wie versteckterer „Bindungen". Zu ihnen gehören die Werke von W. M. Maler (Erstes Konzert für Streicherchor mit obligatem Klavier), G. Geierhaas (Streichquartett in G), H. Reutter (Konzert für Klavier und Kammerorchester), H. Ambrosius (Sinfonie Nr. 4 in G) und W. Butting (Kammersinfonie in einem Satz für 13 Instrumente), während von P. Hoeffers Serenade und noch mehr von V. Michalcsyks Streichtrio, einem geradezu unausstehlichen Werk, abgesehen sei. Weitaus am meisten hat den vorher besprochenen Prozeß Ambrosius gefördert, dessen Sinfonie denn auch geradezu spontan einschlug. Man kann gegen sie manches einwenden, meiner Ansicht nach vor allem, daß trotz aller Formsicherheit Lücken in der Entwicklung sich fühlbar machen und öfters Prosa herrscht: In seiner Art ist aber das Werk mit einem Scherzo von elementarer Musikantenkraft und einem Adagio mit einigen schönen, stillen Tönen denn doch ein Wurf, wie es denn auch bei mehrfachem Hören gewinnt, dies auch dank einer Aufführung, die seinem Wesen besser gerecht wurde als die etwas farblose im Gewandhaus. Wir müssen abwarten, welche weiteren Wege dieser noch keineswegs zu überschauende Komponist gehen wird, was wohl gerade davon abhängen dürfte, ob schließlich sein Bestes, eine im Grunde noch unverbildete Musikantennatur, zu einer völligen Ausgestaltung gelangt. Bei Reutter, dessen Werk das Interesse der speziellen Fachkreise vielleicht am stärksten erregte, liegen die Verhältnisse wieder anders. Beweglicher als der zum monumental Kompakten neigende Ambrosius, entzündet sich seine Phantasie sowohl an der Anwendung moderner Mittel, wie aber auch an angestammten Musikformen, vor allem der Variation und der Fuge, und ausgerüstet mit einem weit über das Alltägliche gehenden Feuer, das gelegentlich bis ans Dämonische geht, kommt ein zwar nicht stärker seelisch berührendes, aber in seiner Art oft faszinierendes Spiel zustande. Wie gesagt, Spiel, und man wird sehr gespannt sein, nach welcher Seite hin sich der 26jährige Komponist entwickelt. Noch sehr problematisch ist der unverkennbar begabte Maler, dem vor allem stärkere Konzentration zu wünschen ist; aber es stecken hoffnungsvolle Partien in seinem Werk. Etwas weniger problematisch ist der bedeutend ältere Geierhaas, auf dessen gutklingendes und solid gearbeitetes Werk Quartettgenossenschaften hingewiesen werden dürfen. Butting spricht die moderne Sprache bereits etwas abgeschliffen, man merkt, bliebe die Musik hier stehen, so würde sie uns bald gleichgültig; unverkennbar steckt aber ein formaler Wille dahinter.

Man könnte zu dieser Rubrik Instrumentalwerke auch die Sonate für Viola und Klavier op. 41 von dem Grazer Otto Siegl zählen, käme damit aber nicht durch. Denn hier liegt Modernes und Früheres — teilweise unverhüllte Romantik — fast dicht nebeneinander, und so sehr man das starke Talent des Komponisten fühlte, der Kompromiß berührt nicht angenehm. Innerlich hat Siegl mit der neuen Richtung kaum etwas zu tun, aber es scheint ihm einen gewissen Spaß zu bereiten, sich auch hier zu betätigen.

Das führt denn auch zu einigen instrumentalen Werken, die, ganz wo anders verankert, ihre Flagge ganz offen zeigen. Von der hübschen, aber ganz nebensächlichen Ouvertüre zur „Komödie der Irrungen" von R. Goldschmidt, einem kleinen Till-Eulenspiegel-Talent, sei dabei natürlich abgesehen, gedacht ist zunächst an das Streichtrio op. 40 von A. Reuß. Vorläufig ist es noch üblich, derartige Werke kurzerhand auf die Seite zu schieben, aber mit Unrecht. Reuß, einst durchaus noch romantisch festgelegt, hat sich auf ganz innerliche Weise frei gemacht und seinen Grund in einem freien Klassikertum gefunden; er musiziert frei und leicht, gefühlsecht und auch mit Humor, so daß man sehr gut aufgehoben ist. Das Bekenntnis einer bequem gewordenen Seele ist hingegen das Orchesterrondo von H. Bischoff, auf dessen Wiedergabe an einem Tonkünstlerfest der Komponist auch in seinem Interesse verzichten sollte. Auch W. H. von Waltershausens Sinfonie „Hero und Leander" ist keine Kost für derartige Feste, sie findet ihr Publikum noch da und dort, bleibt aber zu unentschieden, um ihre Gattung wirklich zu vertreten. Der Fall ist dies bei H. Wetzlers Legende „Assisi" für Orchester, einer sinfonischen Dichtung ganz reinen Gepräges, der, um als etwas wieder „Neues" dazustehen, nur gerade das fehlt, was wir in unserem Weber-Artikel letzthin aufführten: der neue musikalische Beseelungston für etwas, was es bis dahin in der Musik noch nicht gegeben hat. Wetzler hat ein starkes inneres Erlebnis von dem Besuch des herrlich und auf geweihtem Gebiete gelegenen Klosters des hl. Franziscus mit sich genommen, es innerlich mit Leben und Wirken des Heiligen verarbeitet und all dies in einer schön geformten Tondichtung zum Ausdruck gebracht. Wäre es nun Wetzler gelungen — diese ganzen genaueren Ausführungen rechtfertigen sich gerade auch im Hinblick auf die allgemeine Frage —, einen ganz spezifischen „Weberschen" musikalischen Ton für den zu beseelenden Vorwurf zu finden, so gäbe es nichts als ein alle entwaffnendes Aufatmen, vor dem auch jeder modische Fortschrittsphilister verstummte. Aber dieser Wetzlersche „Assisi"-Ton ist eine Verbindung von Sachsens Wahnmonolog mit Parsifal, nicht im obigen Sinn original, und so bleibt es bei einem an sich schönen und edlen Werk, das aber den heutigen Gegnern sinfonischer Dichtungen freie Hand läßt. In einer anderen Frage könnte und sollte dem Werk aber noch geholfen werden: Es gehört zu ihm ein gut formuliertes Vorwort im Sinne Liszts, denn es ist ganz unmöglich, daß der Hörer lediglich mit der Überschrift „Assisi" etwas Ordentliches anfangen kann; es ist zuviel oder zuwenig, und wer so ganz im Sinne einer echten sinfonischen Dichtung vorzugehen vermag wie Wetzler, muß durchaus Farbe bekennen, nicht nur A, sondern auch B sagen. Ein derartiges Programm würde dem Werke auf seinem Zuge durch die Konzertsäle sehr viel nützen können.

Reicher als die meisten anderen Tonkünstlerfeste war das Chemnitzer an Vokalwerken, und hier kam es denn auch zu einem Ereignis besonderer Art, zu einem aber wieder ganz anderen wie ein Jahr zuvor in Kiel mit der Messe von Thomas; E. Lendvais a cappella-Chor-Variationen stehen denn auch auf einem ganz besonderen, noch sehr wenig beschriebenen Blatt der heutigen Musikentwicklung. Denn um dieses Werk handelt es sich: Hier steht man einem wirklichen, völlig in sich geschlossenen Kunstwerk gegenüber, und ich wüßte tatsächlich nicht, wo irgendwelcher Abzug gemacht werden könnte. Vor ausgeprägten Kunstwerken verstummt denn auch jeder Fortschrittswahn in der Kunst, man hat lediglich zu konstatieren. Lendvai hat nichts mehr und nichts weniger getan, als daß er drei auch im 16. Jahrhundert bearbeitete Volkslieder variiert hat, wobei er sowohl „konservativ" als auch sogar außerordentlich „fortschrittlich" vorgegangen ist. Er ist das erstere durch Anwendung alter Satztechnik, d. h. wirklich „linearer"

Führung der Stimmen, wobei er sich, wie schon oben erwähnt, mit einer derartigen Zucht an die alten Regeln der Stimmführung hält, daß diese gewissermaßen phönixartig wiedererstehen. Neu ist er aber darin, daß er eine vokale Variationstechnik auf geistig individueller Grundlage in Anwendung bringt, von der die Alten in dieser Art nichts wußten. Und diese Variationsmethode geht so weit, wird so mutig und konsequent durchgeführt, daß der Komponist selbst vor einem zehnstrophigen Gedicht (das bekannte: „Es steht eine Lind' in diesem Tal") nicht zurückschreckt, er jeder Strophe eine individuelle Behandlung angedeihen läßt. Man muß sich in der Geschichte der vokalen Variation auskennen, um zu wissen, was das bedeutet. Vielstrophige Gedichte haben im 19. Jahrhundert selbst ein Robert Franz oder Brahms gemieden, daran, daß die vokale Variation ähnlich mannigfaltig, aber eben dem Wesen der Vokalmusik entsprechend, behandelt werden könne wie die instrumentale, daran gerade dachte bis in unsere Zeit fast niemand. Es kommt aber darauf an, tiefst aus dem Wesen der Musik hervorgehende Formen wie die Variation neu zu fassen, und nirgends haben wir mehr nachzuholen als auf dem Gebiet der Vokalmusik. Daß nun Lendvai seine Aufgabe auch musikalisch so vollständig geglückt ist, hängt damit zusammen, daß er die „Themen", die Melodien nicht selbst zu erfinden brauchte. Wir erleben hier aber ein Versenken, wie man es, offen gesagt, in unserer Zeit kaum für möglich gehalten hätte. Ich hoffe denn auch, auf dieses Werk noch öfters zurückzukommen.

Noch ein anderes Vokalwerk erweckte starkes Aufsehen, das Tedeum für Chor, Soli und Orchester von dem Schweizer Paul Müller. Auch hier ist eine Kraft am Werke, die stark in früherem Boden ihre Wurzeln geschlagen hat, ohne dabei an neuzeitlichem Ausdruck zu verlieren. Innerlich befriedigt mich das Werk trotz seiner ungebrochenen Phantasie nicht eigentlich. Ein wirklicher „Gotteston" fehlt, und es macht sich eine Nüchternheit etwa geltend, die man bei diesem Vorwurf nicht finden möchte. Aber sicher, man darf auf diesen Paul Müller achten. Das weitere große Chorwerk, „Weltfeier" von Karl Weigl, hatte neben dem Tedeum keinen leichten Stand. Noch vor dem Krieg geschrieben, gehört es zu den stark und soweit echt intentionierten Werken dieser Zeit und führt einen bedeutsamen Vorwurf mit viel Phantasie und Können durch. Derartige Werke haben bei unseren heutigen Musikern keinen leichten Stand mehr, teilweise aber mit Unrecht. Denn diese Eklektik ist nicht unecht, man stößt auf Partien, die einen geborenen Musiker dokumentieren, und Weigl kann, was er will. Nicht gekonnt, nur gut gewollt ist indessen das „sinfonische" Chorwerk „Das Leben" von J. Meßner, wohl gekonnt, aber durchaus akademisch die Motette und Madrigale von Fr. Koch, und an dem Madrigalstil K. Hermanns fehlt noch fast alles Entscheidende.

* * *

Würde man nun die beiden Feste auf ihr spezifisch musikalisches Gewicht hin vergleichen können, so ergäbe sich wohl doch mit ziemlieher Klarheit, daß das deutsche Fest mehr wiegt, wie es andererseits offensichtlich ist, daß das internationale Fest interessantere, ausgesprochenere Persönlichkeiten aufweist. Man nahm aber von Chemnitz unverkennbar etwas mehr Musik mit nach Hause als von Zürich, und das darf uns, bei aller Propädeutik der meisten deutschen Musik, immerhin mit einer gewissen Genugtuung erfüllen.

Das Tonkünstlerfest, zunächst im Zeichen des Verlustes seines früheren Vorsitzenden Fr. Rösch stehend, bot, zum erstenmal nach vielen Jahren, eine Reihe Vorträge über

musikalische Fragen, und der neue Vorsitzende, F. von Hausegger, konnte sich nicht günstiger einführen als dadurch. Auf diese Vorträge, der erste gehalten von Dr. R. Cahn-Speyer über Rundfunkfragen, der zweite von Dr. G. von Keußler über Ehrengerichte unter Musikern, die weiteren von Dr. R. Siegel und Dr. G. Tischer über das gemeinsame Thema: Über das Verleihen von Orchester- und Chormaterial seitens der Verleger, sei im Herbst eingegangen, da die Sommermonate nicht die richtige Zeit zu ihrer Diskussion sind. Der innerlich wichtigste Vortrag war der von Keußler, der vor allem auch für die Musikkritik besondere Bedeutung hat. Von einer heute bereits fast erstaunlichen Einseitigkeit zeugte der Vortrag über den Rundfunk; da steht, obwohl vor zwei Jahren geschrieben — und was bedeuten die zwei Jahre in der künstlerischen Entwicklung des Rundfunks! —, ein Aufsatz wie der von Waltershausen — siehe seine eben erschienene Aufsatzsammlung unter Neuerscheinungen — unglaublich höher.

Bleibt noch ein kurzes Wort über die Aufführungen zu sagen und beiden Städten, Chemnitz wie Zürich, für eine Gastfreundschaft zu danken, die in ihrer Herzlichkeit weit über gewohntes Maß hinausging. Die deutschen Tonkünstler waren erstaunt, in einer lediglich als Fabrikzentrum geltenden Stadt auf so warme Sympathien zu stoßen und haben sich denn auch überaus wohl befunden. Eine Autofahrt nach dem herrlich gelegenen, als Reichswehrmal in Aussicht genommenen Augustusberg bedeutete in den Festlichkeiten den Höhepunkt.

Die künstlerischen Mittel von Chemnitz sind bedeutsam, das Orchester unter GMD. Oskar Malata von großer Leistungsfähigkeit, wenn ihm auch die Leuchtkraft der berühmten Kapellen abgeht. Ein Eminentes besitzt Chemnitz in den a cappella-Chor-Vereinigungen von Prof. F. Mayerhoff, die es denn auch waren, die Lendvais Chorvariationen zum unbestrittenen Mittelpunkt des Festes verhalfen. Das nennt sich Chorkultur, einfach vollendet! Dabei hat man das Gefühl, daß Chemnitz kaum so recht weiß, was diese eigentlich bedeutet und welchen Faktoren sie zu verdanken ist. Auch die anderen, scharf herangezogenen Chorvereinigungen leisten Gutes, doch waren einige der an sie gestellten Aufgaben zu schwierig.

Zürichs großstädtisches Musikwesen ist heute in der ganzen Welt bekannt, und man kann sich da kurz fassen. Die Stadt besitzt in V. Andreae einen Dirigenten, der gerade zeitgenössischer Musik ebenso viel Verständnis wie Liebe entgegenbringt und in den unter ihm stehenden Organen die geeignetsten Werkzeuge findet, um mit großem Zug vorgehen zu können. Von besonderem Interesse war es zudem, an diesem Fest auf eine Reihe ausgezeichneter ausländischer Solisten zu stoßen.

Der junge Goethe und die Musik

Von Dr. Ernst Heimeran, München

Wir lächeln, wenn wir in den Verzeichnissen der Goetheliteratur etwa das Thema „Goethe und die Dampfmaschine" behandelt finden. Der Wunsch, Goethe zu allem und jedem der Umwelt als Herr und Meister in Beziehung zu setzen, erheitert uns nachgerade.

Von diesen Zeilen fürchte man nichts. Ihnen ist es um einen jungen Menschen zu tun, der, durch Erziehung zu mancherlei angehalten und in mancherlei erfahren, sich endlich doch nicht viel um die Musik gekümmert hat, und der uns deshalb um so naiver ein Stück musikalischen Lebens um 1770 wird empfinden lassen.

Unter der mit Flöten und Geigen verzierten Stuckdecke des Musikzimmers, in dem der alte heitere Domenico Giovinazzi der Frau Rat im Duett sekundierte, lernte der Siebenjährige eine italienische Arie auswendig, ehe er sie noch verstand. In des Vaters schönes, rotlackiertes, geblümtes Musikpult brannte er ein Loch. Das waren seine ersten Taten. Die Eltern gingen alle Freitag ins Konzert im „König von Engelland", wo man abonniert war, wie des Herrn Rath Haushaltungsbuch ausweist; bei Wolfgang gab es die Trommeln, Hoboen, Klarinetten, Posaunen und Zinken des Militärs und der Stadtmusici, und vor dem Hause sang der Kurrendechor. Aber wenn man auch den Vater gerne bat, mit der flûte douce Tanzmusik zu machen, so wünschte man doch im Marionettentheater auf der Messe, die Zwischenmusik möchte nun bald aufhören. Auch bei den „richtigen" Theatern, die der 14-, 15 jährige später besuchen konnte, war diese Zwischenmusik üblich.

In Wolfgangs Knabenmärchen „Der neue Paris" setzt sich die aus dem Gebäude dringende himmlische Musik für den Lauschenden aus vier Instrumenten, aus einer Laute, einer Harfe, einer Zither und einem klingenden Etwas zusammen — Instrumenten, die sich sämtlich im elterlichen Haus vorfanden und bald unter den Händen der Mutter, bald unter den Händen des mehr stimmenden als spielenden Vaters oftmals lebendig geworden waren. Auch die erwähnte Flûte douce, sowie die eines Tages verkaufte Violine und Flûte traversière aus Ebenholz waren, wohl noch vom musikliebenden Großvater des Weidenhofes her, im Besitz der Familie.

Der Dreizehnjährige erhielt nun Klavierunterricht. Man schwankte lange in der Wahl des Meisters, bis Wolfgang selbst auf den Kantor Bismann verfiel, dessen Unterricht sehr lustig zu werden versprach, weil er die Finger als Däumerlinge, Deuterlinge, Krabler und Zabler, die Noten als Fakchen, Gakchen, Fiekchen und Giekchen bezeichnete. Als es nun aber mit dem Unterricht Ernst wurde, hörten diese Späße auf, und die mitgefangene Cornelia machte ihrem Bruder die bittersten Vorwürfe. „Und so", sagt Goethe darüber in Dichtung und Wahrheit, „war der Weg früh genug eröffnet bloß auf gut Glück, ohne Überzeugung, daß ein angeborenes Talent mich darin weiter fördern könne."

Vom Frankfurter Musikleben, an dem Wolfgang nun im Elternhause, sowie durch die Abonnements auf die Winterkonzerte im „König von Engelland" und anderswo teilhaben durfte, heißt es 1747:

„Die Musikliebhaberei ist auch allhier sehr groß. Diese edle Belustigung ist, seitdem der berühmte Herr Telemann hier gewesen, in große Aufnahme gekommen. Es sind wenig angesehene Familien, da nicht die Jugend auf einem oder dem andern Instrument

oder im Singen unterwiesen wird. Die Konzerte sind deswegen sowohl öffentlich, als in vornehmen Häusern gewöhnlich und lassen sich dabei insgemein auch fremde und berühmte Virtuosen hören, wenn sie hier durchreisen und sich hier aufhalten.“

Dabei zeigen sich nun aber allerhand Mißstände. Im Jahre 1755 sieht sich Beck, während er in Wiesbaden die Kur braucht, genötigt, nach Frankfurt zu schreiben, um den „extra ordinären Casus“ einer vorherigen Probe für seine Komposition „über die Worte des auf dem Gymnasio am 25. September 55 aufzuführenden Stückes“ zu erbitten. Bismann muß im Juni 65 in einer Ratssupplikation gegen „das elende Geplärr“ der Currende vorgehen. Zwar befand sich gerade im Jahre 63 die Musik unter Kapelldirektor Fischer in neuem Aufschwung, aber das eigentlich Virtuose spielte doch dem amüsementslüsternen Publikum gegenüber die erste Rolle. Schnelligkeitsrekorde, Kunststückchen auf sonderbaren Instrumenten wie dem Polnischen Bock, dem Cälisoncini, dem Handbassetel und Gambenklavier, verbunden mit außerordentlichen Rekommandationen großer Herren aller Länder, ariensingende Blutfinken gab es da; man versprach sich die vollkommenste Musik, wenn Herr Gumpenhuber auf dem unvergleichlichen Instrument Pantalon mit 440 Saiten konzertierte, man lief dem Mademoisellgen Graff aus Mayntz nach, deren Programm, das wohl ein non plus ultra aller musikalischen Genüsse bedeutete, also lautet:

„Im Rothen Hof abermahlen Maria Magdalena Graff, zehn Jahr zwei Monat: erstlich Konzerte guter großer Meister auf dem Clavicembalo, desgleichen zweitens auf der Harpffe: ebenso drittens auf dem Clavicembalo und Harpffe zugleich, welches eine eigene Erfindung von ihr selbstens. Viertens, akkompagnieret es nach der Violinstimme den Generalbaß. Fünftens präludieret und phantasieret dasselbe gantze Stunden lang, aus ihrem Kopf, und weiß die artlichsten Einfälle mit schönster Harmonie zu verbinden. Sechstens, wird solches ohne eintziges Instrument den Baß zu einer Violinstimme setzen. Siebentens, belieben ihm Musikverständige ein Thema zum Menuet anzugeben; wird es solches sogleich ausführen, samt Variationen und Trio begleiten, und in Gegenwart aller Anwesenden zu Papier setzen. Achtens, weiß es in der Entfernung alle Tön, so man ihm auf Musikinstrumenten angiebt, augenblicklich und akkurat zu benennen. Neundtens, offerieret es sich das Manuale des Klaviers mit einem Tuch zu bedecken, anbey die Harpffe zu unterst und oberst zu nehmen, und auf beyden Instrumenten zugleich Solo und Konzerten zu spielen.“

Aus solcherlei Gesinnungen, die für den jungen Goethe noch lange Zeit von Einfluß waren, muß man eine Zeit verstehen, in der sich selbst der siebenjährige Mozart bei seinem dreimaligen Auftreten mit allerlei Mätzchen helfen mußte.

Auf den Konzertprogrammen herrschten italienische Vokal- und Instrumentalmusik neben geistlicher Musik vor. Es werden neben allgemeinen Angaben wie „gewöhnliche Konzertblätter“, die „schwersten Konzerte, Trios, Sonaten und Symphonieen der größten Meister“, vor allem Jomelli und Pergolese genannt; daneben von einheimischen Meistern Telemann, David, Graun, Tag, Vierling, Kellner, Cramer.

An Lokalitäten standen zur Verfügung der Scharffische Saal, der den Vorzug hatte, daß „der Eingang trockenen Fußes geschehen konnte“ und der sich „durch bretternen Fußboden, zwey große Cristallen-Lustres, achtzehn versilberte Wandleuchter und saubere Stühl“ auszeichnete oder im „Junghof“, der durch ein erhöhtes Parterre besonders dazu eingerichtet „aufs angenehmste erleuchtet und dergestalt eingeheizt war, daß sich niemand darüber beklagen konnte“. Der eigentliche Ort dieser Musik aber war die Kirche. Hier, besonders in den Kirchen zu den Barfüßern und St. Katharinen wurden unter der

Leitung des jeweiligen Kapelldirektors oder Kantors die Freudengesänge zu Wahl-, Dank- und Friedensfesten, sowie zahlreiche Messen und Oratorien abgehalten, und Wolfgang, der sich an der Kirchentüre die Texte kaufte, muß diesen Darbietungen besonders in seinem Konfirmationsjahr häufig beigewohnt haben.

In dieser Zeit, da man von einer unserer heutigen Zeit selbstverständlichen „mittleren Musikkultur" noch nicht reden kann, sind besonders noch die Konzerte erwähnenswert, die Musikliebhaber im eigenen Hause veranstalten. Es mögen deren eine ganze Anzahl gewesen sein, wenn uns auch mit Bezug auf Wolfgang dies nur vom Schöffen von Uffenbach bekannt ist, der als Liebhaber der italienischen Musik in seinem Hause Konzerte und Oratorien aufführte, wobei er selbst mitwirkte. Zwar erwähnt Goethe nichts davon, daß er selbst zu den eingeladenen Gästen gezählt hätte, allein die genaue Kenntnis der Verhältnisse und die Beziehungen zu Bismann, der vordem Privatsekretär bei jenem gewesen war, lassen dies wohl als sicher erscheinen. Uffenbach war auch ein besonderer Gönner Maggiores, der sich als Konzertmeister in Frankfurt schon einen Namen gemacht hatte und bei Uffenbach mit Frau und Tochter mitwirkte. Dieser Maggiore leitete mit dem Grafen Cecchelli die Vorstellungen der italienischen Intermezzisten an der kleinen Allee, die sich hauptsächlich mit Darstellungen der opera buffa befaßten. In ihrer Bretterbude muß der junge Goethe oft den melodischen Gesängen gelauscht haben; nach ihrem Vorbild schuf er wohl später das nicht mehr vorhandene Singspiel „La sposa rapita". Im Gegensatz zur einfachen Haltung dieser Truppe stand der vielgestaltige Apparat der französischen Gesellschaft unter Barizon, der in den Zwischenakten auch kleinere Konzerte einführte und dafür angesehene Künstler von auswärts kommen ließ.

Noch im Oktober 1765 stürzt sich der junge Student in den Strudel Leipziger Gesellschaft, Komödien und Konzerte. Letztere fanden als in diesem Jahre neugegründete, sog. Universitätskonzerte alle Mittwoch abend im Kramerhause statt, wohingegen das anno 63 unter Hiller gegründete große Konzert, „die neuen Musikabende" im Sommer im Theatergebäude, im Winter in dem Saal der „Drei „Schwäne" auf dem Brühl stattfanden. Auf der einen Seite dieses Saales war ein hölzernes Gerüst für die Spielenden, auf der anderen eine hohe Galerie für die Zuhörer, die ungepudert und mit Stiefeln erschienen. Das gewöhnliche Programm bestand aus zwei Teilen, im ersten wurde eine Sinfonie, eine Arie, ein Konzert und ein Vokalduett oder Instrumentalquartett gegeben; nach der Pause folgten Sinfonie, Arie, Chor und Schluß-Sinfonie. An festlichen Tagen (Fasten und Adventszeit) wurden Oratorien aufgeführt.

„Man wohnete diesen Konzerten mit größtem Anstand, ja mit Feierlichkeit und wahrer Andacht bei. Unterstand sich doch z. B. selbst niemand — und ohne daß darüber irgend eine Vorschrift gegeben war — bei den öfters aufgeführten Oratorien anders zu erscheinen als in schwarzer Feierkleidung wie zu den solennesten Versammlungen vor Fürsten oder vor Gott; und ein Plaudern, selbst das leiseste und kürzeste während der Musik erregte augenblicklich allgemeine beschämende Aufmerksamkeit."

Aus den unmittelbareren, aber weniger gründlichen Eindrücken eines Reisenden scheint allerdings das Gegenteil hervorzugehen.

Diese Konzerte also dirigierte Hiller, den Goethe damals kennenlernte, am Flügel sitzend. Sein Orchester bestand aus 16 Geigen, 3 Bratschen, 2 Cellis, 2 Kontrabässen, 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Fagotten, 2 Hörnern und 1 Laute. Sänger und Sängerinnen mußte er sich erst heranbilden, so die zwölfjährige Corona, Tochter des im Jahre 63 zugezogenen Hoboisten Schröter, und anno 66 Gertrud Schmehling, ebenfalls ein Musikanten-

kind. In erster Linie wurden Werke von Hasse und Graun, daneben solche von Benda, Jomelli, Durante, Sacchini, Porpora, Caldara usw. aufgeführt. Von Telemann wurde wenig gespielt, Händel war kaum bekannt; „der große Herr" Bach kam aus heimlichen Gemeinden und den kalt verehrungsvollen Fachkreisen nicht heraus; Philipp Emmanuel Bach, von dem vielerlei im Druck erschien, wurde vorwiegend von der Hausmusik mit Beschlag belegt.

In diese Zeit des Werdens, in der man den deutschen Musikgeschmack als Synthese aus italienischen und französischen Einflüssen darstellte, in der man für die bessere Aufnahme der Musik und heftig gegen die „Gassenhauer dahernudelnden" Organisten polemisierte, fand sich der junge Student hineingestellt. Von dem Konzert der Miß Bethmann berichtete er mit Begeisterung; aber nicht von dem, was er hörte, sondern von dem, was er sah. Solche Gesinnungen fanden denn auch den ersten Ausdruck in dem Buch „Annette" (1767): „Du glänzest bei Ball und Konzerten" heißt es im Gedichte „Die Liebhaber". Daneben gab es bei Breitkopfs mancherlei Hauskonzert: während Bernhard Theodor und Christoph Gottlob sich mit Laute, Klavier, Violine und Cello befaßten, versuchte sich Goethe auf der Flöte oder sang mit einer der Schwestern am Spinett auf dem Oberboden die zärtlichsten Duette. Lieber vereinte er sich allerdings im Schönkopfschen Hause mit Kätchen in den Liedern von Zachariä, während Peter begleitete. Gegenüber aber übte die Mamsell Obermann, die Konzertsängerin, zu der er sich nur ein einziges Mal hinüberwünschte, nämlich als Kätchen drüben war, und am Tische saß mit ihm Assessor Hermann, der mit großer Fertigkeit den Flügel spielte. Endlich war da der ältere Freund Ernst Wolfgang Behrisch, der Goethes Annetten-Gedichte sammelte und abschrieb, wovon die Ode für Charitas Meixner der „Musicien habile" stud. jur. Gottlob Gottwald Hunger komponierte. Auf seinem eigenen Klavier wird sich der junge Goethe nur wenig betätigt haben, da er nur des Vaters wegen zunächst zögerte, es seinem Freunde Behrisch, der seit Oktober 67 in Dessau lebte, zu verkaufen, was dann Ende des Jahres auch definitiv geschah.

Am 14. Oktober 67 berichtete der Bruder an Cornelia, er habe dem Konzert gänzlich entsagt. Hasses Sant Elena al Calvario hat der junge Goethe aber wohl schon in der Karwoche gehört. Denn er besuchte die Hasseschen Oratorien oft und hörte die Schröter und die Schmehling nebeneinander singen; „die Wagschalen des Beifalls standen für beide immer gleich, indem bei der einen die Kunstliebe, bei der anderen das Gemüth in Betrachtung kam". Welcher Art die Parteinahme des Publikums den beiden Größen gegenüber war, erläutert der Vers, den die Anhänger der Schröter gegen die Schmehling veröffentlichten: „Voll heilig Andacht glühte unsere Brust / und du belästigst uns mit muntern Hochzeitstänzen / Besinne Dich! Der Herr hat keine Lust / An hellen Trillern und Kadenzen."

Unter dem inneren Drang der Erlebnisse und dem äußeren Anstoß des Theaters ward im März 68 „Die Laune des Verliebten" beendet. Im Januar 67 war es in Angriff genommen worden, als Koch schon im bequemen Neubau mit der vortrefflichen Akustik spielte. Auf die Nachfolge der opera buffa von Pergolese, Duni, Piccini, Paesiello, Cimarosa war Koch nun die Neubelebung der Operette und die Befreiung vom italienischen Singsang mit Hilfe Weißes und Hillers gelungen. Dieser, zunächst die Standfußsche Komposition zur Teufel- und Schusteroperette umarbeitend, segelte als Schüler Hasses in „Lisuard und Dariolett" noch mit italienischem Wind; in „Lottchen am Hofe" fand er dann seinen eigenen Stil: einfach, leicht, gefällig, volksmäßig; ohne allzuviel Dacapo und Coloratur. Trotz des an Quantität und Qualität unzureichenden Kochschen

Orchesters wurden Hillers Gesangstücke, die jeder Laie sich ohne weiteres zu eigen machen konnte, bald allgemein gute Hausmusik.

Im August 68 verließ Goethe die Stadt, in der er auf musikalischem Gebiet vom wöchentlich mehrmaligen Turmblasen bis zur Höhe damaliger Kunstmusik vielerlei in sich aufgenommen hatte. Der musikalischen Friederike Oeser konnte er beim Abschied ein handschriftliches Geschenkexemplar jener zehn Lieder überreichen, zu deren Melodie er die Tempi selbst gegeben hatte.

Vom September 68 bis März 70 war Goethe wieder daheim in Frankfurt, und auf musikalischem Gebiete geschah in diesen zwei Jahren allerlei. Zwar führte man in den Konzerten noch immer sonderbare Instrumente und wunderbare Musiker vor, allein allmählich wichen diese Attraktionen einer ernsthafter musikalischen Gesinnung. Man begann das Programm anzuzeigen, das Orchester besser zu besetzen, und die Nummer 15 der Postzeitung brachte sogar so etwas wie eine erste Konzertbesprechung. Musikliebhaber gründen Privatmusikvereine, für die Reformierten wird ein Choralbuch gedruckt, am Grindbrunnen ist Sonn- und Feiertags Musik, und die zahlreiche Kompagnie, die am 29. Juli einen Spaziergang macht, verschreibt sich eine außerordentliche Musik.

Goethe nimmt von all dem Notiz, macht mit seiner Schwester ebenfalls einen Ausflug in zahlreicher Kompagnie und besucht auch das dritte Freitagskonzert am 18. November. Hier ist er aber durch die keimende Krankheit schon nicht mehr recht aufnahmefähig; denn die im November begonnenen „Mitschuldigen“ enthalten den doch sicherlich am eigenen Leibe erfahrenen Stoßseufzer: „es geht mir die Musik noch so im Kopf herum.“

Zu Hause fehlte es auch nicht an Unterhaltung. Pfeil, der ehemalige Kammerdiener, jetziger Inhaber eines Lehr- und Musikinstituts, Kommissionär für Fridericische Flügel und zur Musik antreibender Hausfreund, und der schon seit 64 in Frankfurt anwesende Harry Lupton, Engländer, Schüler des Pfeil, guter Geiger und heimlicher Geliebter der Cornelia, brachten einen größeren Musikbetrieb ins Haus. Der Student Wolfgang aber zeichnete während einer solchen Übungsstunde seine Schwester am Klaviere ab.

Vom Krankenlager schickte Goethe das Neujahrslied an seine Freunde aus; es kam dem Magister Simon Georg Löhlein zu Leipzig in die Hände, der es komponierte und in den Unterhaltungen bei Bock in Hamburg drucken ließ. Die „Neuen Lieder“ mit Breitkopfs Kompositionen waren auch druckreif geworden, und Goethe beschäftigte sich darum musiktheoretisch mit der Frage, was ein Komponist bei der Bearbeitung eines vorgelegten Textes zu beobachten hätte, worüber ihm Hillers Leipziger Musikzeitung Aufschluß gab. Paracelsus aber vermittelte ihm die grundlegende Erkenntnis, daß nur dem, „der genug davon hat“, ein Musikwerk richtig dienlich sein könne.

Um diese Zeit kommt auch ein großer Fridericischer Flügel, den Goethe zwar wenig berührte, der von Cornelia aber, vornehmlich zu Schobertschen Stücken, teils aus seelischem Bedürfnis, teils des väterlichen Gebotes wegen, desto eifriger benützt wurde, ins Haus. Es ist wohl zu verstehen, daß die Musik in dieser Zeit ohne äußerliche Ablenkungen Goethes Herzen besonders nahe war, obwohl er den Konzerten, die Cornelia regelmäßig besuchte, seiner Krankheit wegen wohl vor dem Herbst, in dem die „Neuen Lieder“ endlich erschienen waren, nicht beiwohnen konnte.

Im Herbst 69 führte Sebastiani wieder Opern und Singspiele auf, darunter den großen Premierenerfolg „Tom Jones“ von Philidor; daß aber Goethe ohnehin mit der Musik damals in enger Fühlung stand, zeigt der bei ihm seltene Gebrauch von Bildern, die der Musiksprache entnommen sind.



Hermann Suter

† den 22. Juni 1926

Kunstbeilage zur „Zeitschrift für Musik". Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg



Herman Berkowski

mit dem von ihm erfundenen Polyphonbogen

Diese Verbindung mit der Musik ward auch in Straßburg aufrecht erhalten. Da öffentliche Darbietungen kaum in Frage kamen, waren Einwirkungen von Mensch zu Mensch in erster Linie ausschlaggebend. An der Tafelrunde bei Jungfer Lauth präsidierte der musikliebende Aktuarius Salzmann; Jung-Stilling und Meeyer aus Lindau, der später eine komische Oper schrieb, standen der Musik ebenfalls sehr nahe. Herders Einfluß machte sich ebenfalls nach dieser Weise geltend und wenn in dem fragmentarischen Briefroman Goethe davon spricht, daß die Musik der Empfindung Flügel verleihe, daß die Natur eine Melodie sei, in der eine tiefe Harmonie verborgen ist, daß aber wiederum die Harmonie nichts anderes sei, als die Regel, und die Melodie nichts anderes als die Ausübung, so werden die Beziehungen zu Herders Abhandlung über den Ursprung der Sprache offenbar. Wichtiger aber als diese mentale Musikbetätigung war die praktische beim Cellolehrer Pusch.

Woran ferner in Straßburg das Ohr jeden Tag und jede Stunde erinnert wurde, war die Tanzmusik. Goethe hatte nach der kleinen Geige des Tanzmeisters nun auch das Drehen und Walzen gelernt und an Sonn- und Werkeltag schlenderte er nun an keinem Lustorte vorbei, an dem er die Taktfähigkeit seiner Glieder nicht hätte erproben wollen. Auch im Elsaß verfolgten ihn Walzerklänge, während er damit beschäftigt war, Lieder „aus denen Kehlen der ältesten Müttergens" aufzuhaschen.

In Sesenheim sang man ebenfalls solche Lieder; überhaupt spielte die Musik im Pfarrhaus eine Rolle. Schon am ersten Abend kam es zu einigen Klavier- und Gesangsdarbietungen von seiten Friederikens; Goethe hatte in den umherliegenden Noten geblättert und antwortete auf die Frage, ob er denn auch spiele, mit einem glatten „ja". Er muß also seiner Sache sicher gewesen sein, denn über Spielen, Gesang und das verstimmte Klavier urteilte er noch außerdem sehr überlegen. Besser gefiel es ihm schon, wenn Friederike seine Lieder sang, die er bekannten Melodien untergelegt hatte, wie sein „Erwache, Friederike" auf ein Lied Johann Valentin Görners. Und endlich wurde die Hoffnung auf Musik, d. h. auf Tanz auch noch befriedigt

Nachdem Goethe den Professor Schöpflin unter anderem ein Fackelständchen mit „Musikgeräusch" gebracht und in Mainz einen Harfe spielenden Meßknaben nach Frankfurt eingeladen hatte, kehrte er wieder nach Hause zurück.

Hier packte er zunächst seine im Elsaß gesammelten Lieder aus, sang sie den Mädchen vor und verlangte von ihnen, daß sie gelernt und gebraucht würden. Cornelia aber mußte die Melodien „alt, wie sie Gott erschaffen hatte", abschreiben. Er selbst gab von den Straßburger Liebhabereien weder den Tanz noch das eigene Cellospiel auf; ja, angeregt vom Konzert des Cellovirtuosen Zappa de Milano, von mancherlei anderer guter Musik wie dem deutschen Passionsoratorium von Graun, und im Theater unter Marchand von Gretry, Hiller und Gluck, trieb er die Kunst etwas stärker als sonst.

Dichterische Niederschläge solcher musikalischen Einwirkungen stellten sich ein in der Ode „Wanderers Sturmlied", die er unterwegs neben anderen Hymnen und Dithyramben, „zu denen der Wanderer die Melodie nur in der Not erfindet", halb unsinnig leidenschaftlich vor sich hinsang. In „der Geschichte Gottfriedens von Berlichingen" häufen sich solche geistliche, volks- und naturmäßige Musikreminiszenzen; Zither, Laute, Flöte spuken an den verschiedensten Orten, und mannigfache Erkenntnisse brechen in musikalischen Vergleichen aus.

Nach Wetzlar, in dem man alljährlich Oratorien und alle Tage Assembleen und Konzerte hatte, kam Goethe gerade in der musikleeren Sommerszeit. Er hat vielleicht nur ein einziges Konzert von Bedeutung gehört, und trotzdem war er voll musikalischer Bilder.

Die Mangelhaftigkeit seines Cellospiels bereitete ihm manche böse Stunde. Es ist kein Wunder, daß er deshalb seinem Werther besondere musikalische Fähigkeiten, wie die Gabe, das Klavier Lottens zu stimmen, zuerteilte. Trotz dieser Züge, die den Liebenden zu einem auch musikalisch Empfindenden stempeln, bricht doch der mehr tanzmusikfreudige Goethe an verschiedenen Stellen hervor.

Die musikalisch anregenden Wechselbeziehungen zu Lotte und Kestner wurden auch von Frankfurt aus noch fortgesetzt. Goethe will beim Konzert im Geist an ihrer Seite sein; seiner Schwester trägt er auf, Liedchen für Lotte abzuschreiben, was diese aus freien Stücken auch fürderhin tat. Sie fügte auch einen Marsch für Zither aus den „zwei Geizigen" von sehr angenehmer Melodie hinzu.

Im häuslichen Frankfurter Kreise machte sich dabei die Musik immer breiter. Cornelia spielte stets vortrefflicher, und Goethe, in dessen Zimmer das Cellopult großspurig zum Üben aufforderte, versäumte keine Gelegenheit, seine Kenntnisse auch im Zusammenspiel zu betätigen. Im Hause La Roche begleitete er die Madame am Klavier, bei der lieben Max ward gefiedelt und gedudelt, der klavierspielenden Tante Fahlmann, die versucht hatte, Goethes Gedichte von Gluck komponieren zu lassen, besorgte er ein Violingen.

Den Freitagskonzerten im „Roten Haus" wohnte der Dr. Goethe regelmäßig bei; Oratorien, Cellokonzerte und dgl. ließ er sich wahrscheinlich auch nicht entgehen. Die Verhältnisse waren noch so ziemlich die von 71/72; daß der musikalische Geschmack des Konzertpublikums und damit das Konzertprogramm eine Läuterung erfahren hatte, beweist der Absatz des Organisten Otto an klassischen Musikalien, wie Sonaten von Bach, Quartette und Sinfonien von Haydn, Werke von Schobert usw. Was die sogenannten Liebhaberkonzerte in Wirtshäusern und Wirtsgärten, sowie das Aufspielen fremder und einheimischer Musikanten in der Stadt und auf dem Lande betrifft, so war damit für einige Zeit Ruhe, da der Rat dagegen hatte einschreiten müssen, und nur den Türmer hörte man noch blasen.

In dieser Zeit begegnete Goethe wieder neuen musikalischen Energien in der Gestalt Philipp Christoph Kaysers und Johann Andrés. Ersterer übte mit seinem Klavierspiel auf Goethe einen derartigen Zauber aus, daß er ihn als musikalisches Genie pries. Kayser bildete auf Goethes Wunsch auch die Arie: „Ihr verblühet, süße Rosen" auf eine Melodie von Gretry um. André aber wurde als Komponist von „Erwin und Elmire" und der „Claudine" wichtig. Verursacht war dieses Unternehmen durch den Einfluß des Theaters, in dem unter Marchand hauptsächlich Singspiele französischer Herkunft oder Dramen mit eingelegten Arien gegeben wurden. Bei der Erstaufführung der komischen Oper „Der Töpfer" von André am 29. Oktober 1773 paßte Goethe wegen späterer Zusammenarbeit sehr scharf auf, so daß er nicht nur von großem Beifall, sondern auch unter dem Motto: „Das Stück ist um der Musik willen da" an seine Tante am 23. November 73 in ausführlichster Weise berichtete. Die im Lobestone gehaltene Rezension zeigt wieder Goethes mehr theoretische Art, sich der Musik zu nähern, die ihn andererseits wiederum befähigte, seinen Komponisten in die Hände zu arbeiten. Außerdem spricht der Brief für eine ernstlichere Beschäftigung im Hören und eigener Ausübung.

Bei der persönlichen Bekanntschaft kam es dann nach mancherlei voreiligen Ankündigungen im März 75 dazu, daß „Erwin und Elmire" mit ein paar der populärsten Arien in Musik gestochen in der „Iris" erschien. Direkte musikalisch-biographische Züge finden sich im Texte in umfassenderer Weise in den Worten der Olympia; im übrigen sind es die artigen Gesänge, worum sich alles dreht. Obwohl nun bei Weiße

ebenfalls der Einzelgesang dominierte, so schloß sich in der Arienform Goethe doch dem französischen Vorbild an, wie er denn endlich überhaupt der Komposition vorarbeitend gedachte. Zur Zeit der Premiere aber war Goethe in der Schweiz und sang auf dem See von Zürich nach Richterschwyl Lieder im Rudertakt.

Die Widmung an Lilli trug das Singspiel mit Recht; ihre Erscheinung hatte dem Stück, das zunächst „ohne großen Aufwand von Geist und Gefühl" „auf den Horizont unserer Acteure und unserer Bühne gearbeitet" war, in Goethes Brust zum eigentlichen Leben verholfen. Unter der Konstellation eines musikalischen Himmels hatten sich die beiden in Schönemanns Hause Liebeneck im Winter bei einem Hauskonzert kennengelernt; das Klavier war beim ersten und letzten Augenblick ihrer Bekanntschaft im Spiele; unter André, den Lillis Pianospiel fesselte, diente es den Liebenden zur Verlängerung des Zusammenseins, denn „der gute Johann" war leicht in ununterbrochene Bewegung zu setzen, um bis nach Mitternacht seine Musik zu verlängern. Der unermüdliche Nachbar-Komponist, der immer Musikvorrat hatte, griff unterrichtend, meisternd, ausführend in die Gesellschaft Lillis und Goethes ein; gern und oft trug er die von ihm komponierte Leonore Bürgers vor, und wie bei ihm musikalische, so regneten bei Goethe poetische Blüten herab. Beim Onkel Bernard d'Orville, der auch am nördlichsten Ende der Herrengasse wohnte, hatte die Musik ebenfalls eine Stätte, und so ward keine Gelegenheit zum Musizieren versäumt. Das Bundeslied, das Goethe zur Hochzeit des Pfarrers Ewald in Offenbach gedichtet, André komponiert hatte, war mit Lilli und Andrés Frau auf diese Weise als Singquartett zustande gekommen.

Dieser tägliche Umgang mit der Musik mußte den 24jährigen nicht nur selbst wie einen Musiker erscheinen lassen, sondern seinen Werken den Stempel ihrer Patenschaft aufdrücken. Vorzüglich galt dies für das Singspiel „Claudine von Villa Bella". Die Vorschriften für die Komposition werden häufiger, dem Einzelgesang antwortet der Chor, den Ensembles ist eine größere Bedeutung zuerteilt, das Umschlagen des Gesprächtones in den Gesang geht glatter vor sich. Ebenfalls ausdrücklich empfehlen sollte sich dem Musiker die Hymne „Mahomet", vornehmlich durch die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks in der Abwechslung der Stimmen (Cantate) und in der Macht der Chöre.

So finden wir Goethe am Ende seiner Frankfurter Zeit in einer für seine Verhältnisse stark musikalischen Einstellung. Er hatte dem freundlichen Mitspiel der Musik „neue Wonnen abgelauscht", wie er sich in der physiognomischen Betrachtung des Rameauschen Kopfes also ausspricht:

„Die vollkommenste, liebevollste Harmonie hat diese Gestalt ausgebildet — Sie wirkt auf die Seele wie ein genialisches Tonstück, unser Herz wird dahingerissen, ausgefüllt und zugleich festgehalten, in sich selbst gekräftigt und weiß nicht warum? — — Sieh, diese Stirn! Diese Schläfe! In ihnen wohnen die reinsten Tonverhältnisse. Sieh, dieses Auge! Es scheint nicht, bemerkt nicht, es ist ganz Ohr, ganz Aufmerksamkeit auf inneres Gefühl."

In Goethes Wappen finden sich, vom Großvater des Weidenhofes eingefügt, als Symbole der Musikbeflissenheit drei Notenlinien. Es mag als Achtung vor dieser Tradition gedeutet werden, wenn der junge Dichter in seiner Stella bekennt: „Musik ist mir Melodie zu dem ewigen Liede meines Herzens".

Musikgeschichte in Büchern

Von Dr. Rudolf Steglich, Hannover

Gern wär' ich Überliefrung los
Und ganz original;
Doch ist das Unternehmen groß
Und führt in manche Qual.
Als Autochthone rechnet' ich
Es mir zur höchsten Ehre,
Wenn ich nicht gar zu wunderlich
Selbst Überliefrung wäre.

Ja, „wenn ich nicht gar zu wunderlich selbst Überliefrung wäre"! Dieser Stoßseufzer des Goetheschen Originalgenies könnte — einige Selbsterkenntnis vorausgesetzt — auch wohl den Originalgenies des 20. Jahrhunderts über die Lippen schlüpfen. Wobei allerdings das „gar zu wunderlich" an Stelle des stillen Goetheschen Humors einen schärferen Beiklang bekäme. Nicht nur, daß man Überlieferung ist, mehr noch: wie man es ist, das ist das Allzuverwunderliche. Es käme also darauf an, da man es einmal ist, es wenigstens nicht so wunderlich zu sein.

Nicht viele werden sich darum in den vergangenen Jahren mit solcher Begeisterung bemüht haben, wie Karl Benz, da er sein Buch schrieb „Die Stunde der deutschen Musik" (Eugen Diederichs, Jena). Ihm scheint „das höchste Gefühl, welches Bach oder Beethoven in uns erweckt, als das einzige geistige Gemeingefühl, welches heute noch Menschen verbindet und in einem Übermenschlichen eint"; ihn bewegt tiefe Dankbarkeit gegen die Musik, „von welcher man sagen mag, daß sie zu den Dingen gehöre, um derentwillen es sich für Deutsche und als Deutsche allein zu leben lohnt". Und er greift in seinem Idealismus nach dem hohen Ziele: das Ganze der deutschen Musik „als die wahre Geschichte des deutschen Geistes, ja als die eigentliche deutsche „Religion" aufzuhellen". So wenig er sich aber bescheidet in dem Ziel, das er sich steckt, so sehr in den Mitteln, es zu erreichen. Er ist weder Musiker noch Musikwissenschaftler, er ist Laie. Nun kennt zwar die Musikgeschichte Beispiele genug von der anregenden Kraft, die von Dilettanten auszugehen vermag. Benz aber versteift sich allzusehr auf sein Laientum: „Wenn irgendwo, so ist hier Eines not: daß man sich ohne Wissen und Kennerschaft in das Wesen des Werkes versenke — keine Kunst macht es uns so leicht; ist in dem, was sie sagt, so unmittelbar verständlich" — dieser Glaube an die Leicht-Fertigkeit des Musikverständnisses ist Kennzeichen nicht des fördernden, sondern des verhängnisvollen, allzuverwunderlichen Laientums. Benz' Buch zeigt denn auch auf Schritt und Tritt, daß jene Leitsätze auch den musikalisch von Natur Fühlsamen in die Irre führen, zu schiefen Urteilen, willkürlichen Verallgemeinerungen, Halbwahrheiten; um so mehr, als Benz von anderer, nichtmusikalischer Seite her von vornherein eine ausgeprägte Tendenz mitbringt: die Tendenz zu einer betont deutschen „ästhetischen Theologie oder theologischen Ästhetik", und als ihm sein persönliches Beethovenerlebnis von vornherein der Mittel- und Höhepunkt der Geschichte ist. Beethovens Musik ist ihm die Religion. Nur Schubert steht ergänzend neben seinem Gott. Alles Frühere ist ihm Anstieg, alles Spätere Verfall. Nach der „Stunde des Gesanges", d. h. der Musik als lebendiger Kunst, die in jenen beiden Meistern gipfelt (dies schildert der erste bisher erschienene Band des Buchs) bleibt nur die „Stunde des Widerklangs", d. h. der Musik als erlebter Offenbarung, als Leben aus der Überlieferung. Das sind die „Wahrheiten", die Benz lehren will. Es mag ein Schimmer von Wahrheit in ihnen sein. Wie Benz sie aufstellt und verficht, sind sie nur Dogmen eines Glaubens, der zu eingeschränkt persönlich ist, um vor der Geschichte als „Wahrheiten" gelten zu können. Schmerzlich zu sagen angesichts der Begeisterung, der Phantasiekraft, des oft in die Nähe des Dichterischen sich erhebenden Gedankenschwungs, des Idealismus, die dieses Buch beflügeln, daß es doch nur ein neues Zeugnis dafür ist, wie wunderlich man Überlieferung sein kann.

Mancher, der mit weniger hohem Gedankenflug und in bescheidenerem Kreis an die Arbeit ging, dieses wunderliche Sein zu erhellen, dafür aber wissenschaftliche Zucht nicht verschmähte, hat dem Kampf gegen jene Wunderlichkeit an seinem Teile besser gedient.

Da behauptet Benz in seinem Buch: „Die christliche Musik des Mittelalters . . . ist, als Kunst, auf derselben Stufe wie die Urmusik wilder Völker, die eintönige Trommel- oder Pfeifenbegleitung ihrer kultischen Gesänge und Tänze". Eine Freiburger Doktorarbeit von Walter Großmann: „Die einleitenden Kapitel des Speculum musicum von Johannes de Muris" (Breitkopf und Härtel) könnte ihm durch diese hier zum erstenmal veröffentlichten Kapitel der wichtigsten Musikenzyklopädie des späteren Mittelalters einen Einblick in die Musikanschauung jenes Zeitalters geben, der dem Musikwissenschaftler zwar nichts wesentlich Neues bringt, den Laien aber, der noch nichts davon weiß, gewiß staunen macht: wie die Musik damals das ganze Weltbild durchdringt als Harmonie des Weltalls, des menschlichen Wesens und der klingenden Musik der Tonwerkzeuge in unserem Sinne; wie den damaligen Menschen die ganze Schöpfung auf Grund einer modulatio harmonica — harmonischer Verhältnisse und Bewegungen — besteht, so daß auch Theologie, Philosophie, Astronomie auf musikalischem Grunde ruhen. Wie beschränkt, vermenschlicht erscheint hiergegen die neuzeitliche Musikanschauung, diejenige Benz's nicht ausgenommen.

Oder man nehme einmal Rudolf von Fickers Studie über „Die frühen Messenkompositionen der Trienter Codices" (im 1. Heft der österreichischen „Studien zur Musikwissenschaft", Universal-Edition) zur Hand und dazu den 61. Band der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, der eine fünfte Auswahl aus jenen für unsre Kenntnis der Musik des späten Mittelalters wichtigsten Notenhandschriften gibt, und man versuche, sich von Ficker in die Musik des 15. Jahrhunderts einführen zu lassen. Wie weit dem einzelnen auch das Einleben in diese das heutige Ohr zunächst befremdende Tonwelt gelingen mag, das eine wird wohl jeder sich ernstlich Prüfende dabei empfinden, daß man hier Zeugnisse einer ausgeprägten Musikkultur vor sich hat, daß das Schaffen eines Binchois, Dufay, Dunstable nicht minder Gestaltung einer geistigen Welt ist als das Werk der Meister späterer Jahrhunderte. Ja im Gegensatz zu der dichten, vielfach schattierenden und verhüllenden harmonischen Atmosphäre unserer neueren Musik wird dem, der tiefer in das Klangwesen jener alten Musik eindringt, die reine, luftige, schwebende Klarheit des Stimmengeflechts der spätmittelalterlichen Tonwerke, die dabei doch einen außerordentlichen, bei Dunstable z. B. geradezu überschwenglichen Phantasiereichtum bergen, ein unverlierbares (vielleicht sogar: ein verjüngendes) Erlebnis sein.

Wie viel aber muß einem Buche wie dem Benzschen, das die deutsche Musik deuten will, erst fehlen, wenn es auch von einem Heinrich Schütz nicht spricht — weil es nur „an einem stets vorhandenen Anschaulichen demonstrieren" will, Schütz aber dem allgemeinen Bewußtsein entschwunden sei! Welche einzigartige Stellung Schütz in der deutschen Musikgeschichte einnimmt, ist erst neuerdings wieder eindrucksvoll gezeigt worden in einem Buche von Friedrich Blume: „Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik" (Breitkopf und Härtel). Vor allem die protestantischen Kirchenmusiker sollten sich von dem wissenschaftlichen Titel des Buchs nicht abhalten lassen, es zu studieren. Sie bekommen hier einen Einblick in die geschichtliche Grundlage und in das Schicksal ihrer Kunst bis zu Bach hin, in der Hauptsache durch deutende Analyse von Musikbeispielen. Nicht allein der Form, auch dem Charakter der Musik der grundlegenden ersten beiden Jahrhunderte protestantischer Kirchenmusik geht Blume nach. Gerade dadurch erscheinen die Ergebnisse seiner Untersuchungen nicht nur geschichtlich wertvoll, sondern in vieler Beziehung, etwa was das Verhältnis von Stilwandlung und Persönlichkeit betrifft, besonders auch für die musikalische Gegenwart bedeutsam.

Ein Kapitel aus der weltlichen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts klärt Werner Danckert in seiner (bei Fr. Kistner und C. F. Siegel, Leipzig erschienenen) „Geschichte der Gigue" jener Tanzform, die man heute noch vor allem als Schlußstück der Bachschen Suiten kennt und deren letzten Spuren in Haydnschen und Mozartschen Sonatenfinales begegnen — wenn wir absehen von jenen anmutigen modernen Nachfahren der englischen Vulgärjig: den Cake-

walk, Rag-time und Anverwandten; in vielen altenglischen Jigs spielen nämlich schon, wie Danckert hervorhebt, jene Synkopen eine große Rolle, die dann auf dem Wege über die amerikanische Negermusik in die europäische Tanzmusik zurückgelangt sind. Für den Musikfreund, der sich in Danckerts Ausführungen vertieft (was nicht immer leicht ist), wird wertvoller noch als die Belehrung über geschichtliche Daten der Einblick in die hier angewandte wissenschaftliche Methode sein, die von der Erkenntnis der Formglieder zur Erkenntnis der formenden Kräfte, von Formtypen zu Inhaltstypen vordringen will. Es liegt mit in der schweren Zugänglichkeit des Materials und der geringen Vorarbeit, die auf diesem Gebiete bisher geleistet ist, daß Danckerts Deutungsversuche in den einzelnen Kapiteln sehr verschieden weit vordringen, am weitesten naturgemäß in den Kapiteln über Bach und Händel.

Eine ausgedehnte Provinz der Musikgeschichte beleuchtet Ernst Bücken in seinem Buche „Der historische Stil in der Oper" (Fr. Kistner und C. F. W. Siegel). Darin, daß sich Bücken hauptsächlich mit der Betrachtung äußerer Stilmerkmale begnügt, daß er ferner die Operntexte nur vom literarisch-dramatischen Gesichtspunkte aus betrachtet, nicht auch vom musikalischen, darin folgt Bücken noch älterer musikwissenschaftlicher Schule — das Buch ist im wesentlichen schon 1914/15 geschrieben. So sind heute die Grenzen dieser Arbeit deutlicher fühlbar, als sie es vor zehn Jahren gewesen wären. Aber in ihrer Art ist die Darstellung vortrefflich, zumal der Überblick über die thematische Charakteristik der heroischen Elemente ist klar und eingehend mit vielen Notenbeispielen gegeben. Neues ist vor allem zur Geschichte der französischen Oper beigebracht. Schließlich gibt das letzte Kapitel, das offenbar viel später als die andern geschrieben ist, auch eine Zusammenfassung und geistige Deutung, die im besonderen beachtenswert ist. Wer sich in einem solchen mit Wissen und Kennerschaft geschriebenen Buche wie dem Bückens Auskunft darüber holt, was es mit der Oper eigentlich auf sich hat, der wird dann auch das geflissentlich ohne Wissen und Kennerschaft abgegebene Urteil Benz', die Oper sei die öffentliche Kunstform des modernen, geistentfremdeten, bloßer Unterhaltung lüsternen Menschen, richtig einzuschätzen wissen.

Endlich der zweite Jahrgang des von Hermann Abert herausgegebenen Mozartjahrbuchs (Dreimaskenverlag, München). Es kennzeichnet die Blickrichtung der meisten jüngeren Musikwissenschaftler, daß die dem Herausgeber zur Verfügung gestellten Arbeiten fast ausschließlich Probleme der Form behandeln: die Thematik der Klaviersonaten (Jöde), Harmonische Probleme in den Streichquartetten (Gerber), die formgeschichtliche Stellung der Klavierkonzerte (Blume), die Ouvertüren (Tenschert), die allgemeinen Grundlagen der Variationskunst (Viecenz). Von der künstlerischen Persönlichkeit Mozarts ist kaum die Rede. Und da es in einem kurzen Beitrag über das „Ave verum" doch einmal geschieht, kommt es zu der grotesken Behauptung, daß der „Ausdruck einer überaus innigen, kindlich reinen, frommen Empfindung" in diesem Ave verum „aus der Hoffnungsfreudigkeit Mozarts in der Erwartung einer guten Niederkunft seiner Frau" sich erkläre.

Vor ähnlich grotesken Behauptungen auf formal- musikalischem Gebiete ist man allerdings auch bei Jöde nicht sicher. Zwar geht er von mancher guten und neuen Beobachtung aus. In der Folge gerät er aber oft ins Bodenlose, weil sein Drang zu schulmäßiger Dogmatik letzten Endes stärker ist als seine Musikalität. Er findet z. B. in den Themen des ersten und des zweiten Satzes der F-Dur-Klaviersonate K.-V. Nr. 533 „Übereinstimmung trotz der verschiedenen Tonarten" F-Dur und B-Dur, weil beide in ihrem Verlauf (bis zum ersten Ton des dritten Takts) b' a' b' e' c'' b' a' g' f' haben. Aber sie haben dazwischen, und gerade an wesentlicher Stelle, noch andere Töne, und alle jene sind in beiden Themen in jeder inneren Beziehung grundverschieden. Jöde sieht hier also wohl die Noten, wenigstens in der ihm für seine Zwecke zusagenden Auswahl, aber er ist weit davon entfernt, sie als Musik zu hören. Und diese seine Wissenschaft nennt er „Organik"! Die übrigen der genannten Beiträge bewegen sich auf festerer musikalischer und wissenschaftlicher Basis. In ihnen liegt der Wert dieses Jahrbuchs. An Gehalt voran steht derjenige des von Grund aus in Aberts Schule gebildeten Friedrich Blume über das Mozartsche Klavierkonzert.

Vom alten und neuen Volkslied

Von Justus Hermann Wetzel, Berlin

Volk sind wir alle; nicht bloß die Mehrheit, welche weniger weiß, will, und darum besitzt, als die herrschende Minderheit. Auch Tiefe und Adel des Geistes trennen nicht vom Volke, sondern erheben nur den Bevorzugten, damit er hinabwirken und emporziehen soll.

Volkslied darf man (weniger streng) jedes Lied nennen, daß weitreichend menschen- und völkerverbindende Eigenschaften hat. Wenn es (mit volkstümlichen Kunstmitteln gearbeitet) dennoch über der Ebene steht, auf der der Volksgeist gemeinhin zu spielen liebt, so ist es ein echtes edles Volkslied, dem Geiste eines wenn auch nur für die kurze Gnadenstunde des Gestaltens geadelten Volksgenossen entsprungen. Solche Lieder sind selten, leuchten aber immer aus der Flut vulgärer Volksweisen heraus, weil sie unvergleichlich und rein das Liebesgefühl zur Natur und zur Natur im Menschen zu wecken wissen.

Die Zeit vermag zwar nicht zu adeln, aber zu beschönigen, indem sie milder tönt. Zugleich hebt sie, was echt und adlig, und darum bleibend ist, aus der Masse des Täglichen heraus, das sie verstauben läßt. Dem Echten haucht sie einen seltsamen Schimmer an, das Gewöhnliche überzieht sie mit Schimmel. Der Gehalt an unzeitlichen Erkenntnissen, Strebungen und Gefühlen scheidet das edle Volkslied im Laufe der Zeit vom bloßen Zeit- und Gassenliede, das überwiegend im modisch-Technischen wurzelt, und späterhin nur noch historisch interessiert. Auch das edle Volkslied muß in einem (einst neuen) Zeitgewande erscheinen, das notwendig veraltet, aber als Hülle eines edlen Körpers bleibt es trotz, oder gerade wegen seiner Verblichenheit reizvoll. Die Seele innen durchschimmert die staubige Hülle und das gibt nicht selten einen so magischen Effekt, daß man leicht den Gehalt überschätzt. Auf alle Fälle verklärt zeitliche Ferne.

Kann es, wenn die Vergangenheit eine solche Gönnerin eines jeden echten Kunstgebildes ist, Wunder nehmen, daß das alte Volkslied, selbst das Zeit- und Gassenlied immer wieder jung wird und jede neue Generation weckt, es wieder zu erneuern, wenn nur ein Fünkchen echten Lebens drin steckt? Das märchenfabelnde Volk und die Mythendichter handeln verwandt: Sie verlegen ihre Fantasiereiche auf dem Wege über Einst und Irgendwo ins ferne Niemals und Nirgends. Der Weg ins Fabel- und Mythenland weist über die historische Vergangenheit ins Reich der zeitlosen Sage, wo das Historische ins zeitlos Bleibende umgekleidet ist.

Alles, was sich als Natur um und in uns offenbart: Tag und Nacht, Tönen und Schweigen der Naturstimmen, Tier- und Pflanzenleben, alle Zeugnisse unserer eigenen Verbundenheit mit der Natur, wie Äcker und Brunnen; dann (in uns selber) alle Ekstasen und Depressionen unseres Lebensgefühls; also was ewig das Herz ergreift, davon singt das gute alte Volkslied. Wenn manche unserer nervösen Kunstberater dem neuen Volksliede raten, zur Abwechslung von den neuen raffinierteren wirtschaftlich-technischen Einrichtungen als: Eisenbahnen, Autos, Flugzeugen, Fabriken und dem damit verbundenen Leben zu singen, so schlägt man ihm einen unvorteilhaften Tausch vor. Zwar haben auch diese Dinge Poesiewert, aber nur vergänglichen, leichtwiegenden, wie alle Moden und zeitlich wechselnden Gebräuche, und wie alles Technische dem Naturhaften gegenüber. Auch das alte Lied besang oft und gern, was seiner Zeit die letzte Mode und der höchste Fortschritt war: Postkutschen, Perücken, Tabak, Kaffee. Die diesen Errungenschaften gewidmeten Strophen lassen den Nachkömmling nur noch lächeln.

Wer sich vom Übermaß des technischen Apparates unseres Lebens heute erstickt fühlt, wird in den Kunstgebilden dergleichen gern vermissen. Das Kunstwerk, darunter auch das Volkslied, soll uns der Werktags- und Werkstattsatmosphäre entheben. Daher soll das Volkslied nur ruhig bei seinen ewigen traulichen Themen bleiben, und es wird auch dabei bleiben. Der Poesieglanz um einen Laufbrunnen strahlt bleibender als der um einen Wasserleitungshahn.

Jedes Volk, jede Zeit hat die Kunst, die sie verdienten, deren sie mächtig sind; aber manchem Einzelnen ward die Gunst, in seiner Fantasie außerhalb einer unbehaglichen Gegenwart zu leben. Jedes echte, überzeitliche Volkslied hat solche antitechnische, weltflüchtende (religiöse) Tendenz. Sie scheint dem Geschlecht von heute wieder stärker einzugehen, als behaglicheren Generationen vor uns. Warum sonst lauschen wir so zahlreich und so angestrengt in die Gründe des alten Volkslieds hinunter?

Doch wer weiß, ob nicht auch jetzt, vom Tageslärm übertönt, feine echte Volksdichtungen und Melodien erklingen, die erst im verklärenden Schimmer späterer Jahrzehnte recht aufleuchten werden? Das Gute, das meistens still auftritt, muß und kann warten. Auch unsere Zeit wird, wie noch jede, ihren Beitrag zum echten Volksliede leisten. Wie reich, das wird sich erst später beurteilen lassen. Die still-echte Kunst jeder Zeit hat schwer mit der künstlerisch skrupellosen Geschäftspropaganda, die nur dem Effektvollen gewidmet wird, zu kämpfen. Der bleibende, meist stille Ruhm, welcher ohne Zeitungslärm langsam aus beharrlicher Kunstliebe erwächst, braucht Jahrzehnte, bis er das still-Echte auf seinen Platz gesetzt hat. Erst durch Sammeln und durch geschäftlich ungehemmte Verbreitung in Drucke kommt es hervor. Dazu müssen Besitzrechte erloschen sein, und aus dem Wust des Nichtssagenden oder Aufgetakelten muß in wiederholter Siebetätigkeit das Gehaltvolle hervorgesucht werden. Ein Hindernis im Wege des schlichten Kunstwerkes zur Anerkennung ist das geringe Verlangen nach Neuem, ja die Scheu davor beim echten (tendenz- und interessefreien) Kunstliebhaber. Die sie aber nicht haben, die nach Kunstsensationen Gierigen, fahnden auf das Prunkende, selbst auf das Verschrobene, es muß nur „noch nicht dagewesen" sein. Die sind natürlich die geborenen Verächter des schlicht-Echten. Erst wenn es durch Alter ehrwürdig ward, sagen sie nichts mehr dagegen, fühlen aber auch dann nichts dafür.

Das wertvolle Volkslied unserer Tage wird frühestens erst in einigen Jahrzehnten zutage liegen. Jetzt lebt es noch verborgen als Lied irgendwelcher kleiner Gemeinden. Erst wenn die schwerfälligen Mächte, die unsere Kultur verwalten und den Geschmack der Menge staatlich oder kapitalistisch gängeln, sich hinter ein Lied gestellt haben, wird es Volkslied.

Schwerlich wird uns das Volkslied der Gegenwart von denen kommen, welche sich vornehmen, es als zeitgemäßen Ersatz des alten uns zu bescheren. Kunstbeglückungen gelingen nur denen, die sich nichts vorgenommen haben, als sich selber künstlerisch genug zu tun, als auszudichten und auszusingen, was in ihnen klingt. Aber solchen berufenen Sängern den Kulturboden, den sie als Resonanz brauchen, vorzubereiten, das ist auch wertvoll. Darin liegt das Verdienst der Arbeit, die unsere Jugendorganisationen auf das Volkslied hin leisten.

Entscheidend für den Erfolg der Volkspoesie ist die Melodie. Sie läßt sogar einen geringen Text überhören, wenn sie von hinreißend schönem, gesunden Wuchse ist. An der Abkehr vieler Intellektueller vom schlichten Volkslied in den letzten Jahrzehnten haben unsere Musiker mehr noch als die Dichter Schuld. Weil sie ihre Seele haltlosen Fortschrittsideen preisgaben, so haben sie ihren eigenen und den Geschmack aller, die sich von diesen Theorien mit verführen ließen, verwirrt. Auch heute noch gilt bei zu

vielen, kulturell Einflußreichen, alles Harmlos-schlichte, und Sorglos-klare, das abseits von jedem Entwickelungsprogramm ohne jeden Ergeiz nur selig in sich selbst sein will, als platt. All denen stecken die vertrackten Tonlinien und Klangmischungen unserer musikalischen Rattenfänger im Ohre, die im Verhältnis zu ihrem geringen Einfluß aufs Volk viel zu viel Aufsehen erregen. Wo ein Werk Verblüffung erregen will, da ist es mit seiner künstlerischen Reinheit schlecht bestellt. Diese Epoche musikalischen Taumels mußte und muß noch durchlebt werden. Erst später wird man spüren und erkennen, daß die künstlerisch musikalische Haltung dieser Zeit von den der Zahl und dem Einflusse nach heute Machtlosen gewahrt wurde, welche Geschmacksverwilderung nannten, was eben nichts anderes ist, welche eine kulturhistorische Notwendigkeit doch nicht ein hochzuwertendes ästhetisches Glück nennen wollten. Es ist freilich wirtschaftlich nicht ratsam, C-Dur zu bekennen, wenn das Durcheinandermantschen aller Tonarten und Rhythmen große Mode ist.

Das Volk, das sich um all diese Gewalthandlungen unserer Experimentalmusiker herzlich wenig kümmert, ist aber musikalisch führerlos geworden, und seine Musik ist verarmt, wo sie nicht verlotterte. Die Volksmusik ist eine Kunstschöpfung zweiter Hand und zweiten Ranges, ein Nachklang stärkerer Meisterkunst. Ihr Rang steigt und fällt mit dem Range der gleichzeitig herrschenden und lebenden Kunstmusik. Der frühromantischen Meisterepoche von 1810—1830 konnten als volkstümliches Echo die Melodien Zuccamaglios und Silchers entsteigen. Was aber soll von der Gewaltmusik unserer Zunftmusiker im Volke widerhallen?

Wie wenig das echte Volkslied seine Bahn ändert, spürt man, wenn man die Melodie des „All mein Gedanken“ aus dem Locheimer Liederbuch (1452) mit der von Schuberts „Lindenbaum“ (1823) vergleicht. Da erkennt man das alte Lied als tonräumlich, linear, motivisch-strophisch anspruchsvoller. Das jüngere Genie Schubert wußte also mit einfacheren organisatorischen Mitteln eine neue Schönheit zu schenken. So wird ein Ebenbürtiger noch um 2200 uns mit im wesentlichen gleich bescheidenen Mitteln, vielleicht wieder eine Weise schenken, die wie die beiden älteren noch nach Jahrtausenden zu rühren imstande sein wird, so wie es ein griechisches Musterbildwerk vermag. Leben wie Kunst entwickeln sich nicht, sondern verändern nur ihre Erscheinungsform; ihr Kern beharrt.

Über den Begriff der Objektivität in der ausübenden Kunst

Von Gustav Ernest, Berlin

Die Zahl derer, die als Interpreten der Meister vor das Publikum treten, ist allmählich ins ungeheuerliche gewachsen. Aber während man ohne weiteres zugeben muß, daß das Technische sich zu einer so märchenhaften Vollendung entwickelt hat, daß man von ungewöhnlichen Leistungen nur deswegen kaum noch sprechen kann, weil von den Meisten Ungewöhnliches geleistet wird, will es denen, die hinter dem Buchstaben den Geist, hinter den Noten das lebendige Gefühl suchen, scheinen, daß die wahren Interpreten immer seltener werden. Ein kühler Wind weht uns vom Konzertpodium entgegen, man wird die Empfindung nicht los, daß das Ringen um technische Meisterschaft zur Vernachlässigung des seelischen Momentes geführt hat, daß, was bloßes Mittel sein sollte, zum Selbstzweck geworden ist. Das hier sich ergebende Manko sucht man unter dem Deckmantel der „notwendigen Objektivität“ zu verbergen, möchte eine Schwäche der Begabung als Stärke des künstlerischen Wollens erscheinen lassen, ja behauptet, daß

der Künstler gar kein Recht habe, über das hinaus, was der Komponist sicht- und hörbar gegeben, den seelischen Unterströmungen seines Schaffens nachzuspüren.

Und doch heißt es in Schumanns Aphorismen einmal: „Das wäre eine kleine Kunst, die nur klänge und keine Sprache noch Zeichen für Seelenzustände hätte." Es ist das Seelische, Gefühlsmäßige also, was für Schumann das eigentliche Wesen der Musik ausmacht. Und sollte sich das nicht im selben Maße auf die Wiedergabe des musikalischen Kunstwerks, wie auf dieses selbst beziehen? Es scheint so selbstverständlich, daß, was im Gefühl seinen Ursprung hat, erst auch durch das Gefühl wahrhaft erfaßt werden kann und doch ist die Frage, ob und inwieweit der darstellende Künstler seine eigene Individualität zu Worte kommen lassen dürfe, noch immer ungelöst. Es gab eine Zeit, wo man den Dirigenten das Beispiel eines Liszt und Joachim vorhielt und ihnen zurief: „Seht, wie unter deren Fingern die Werke der Meister, wie aus langem Winterschlaf erwacht, ein neues blut- und glutvolles Dasein erhalten, wie in ihnen die Gestalten ihrer Schöpfer selbst neu erstehen und zu uns bald freudig erhoben, bald schmerzlich bewegt sprechen." Das war damals, als die Dirigenten noch Taktschläger waren, die es für ein Sakrileg hielten, bei der Wiedergabe etwas von dem Pulsschlag des eigenen Herzens mitverspüren zu lassen. Heute hat sich das Blatt gewendet, heute haben unsere Dirigenten längst die Bedeutung jenes Momentes des Michelangeloschen Gemäldes verstanden, wo Gottvater auf Adam durch die Berührung mit dem Finger den Strom lebenwirkender Kraft, der in ihm selbst kreist, überleitet und so erst den schlummernden Lebensfunken zur leuchtenden, wärmenden Flamme aufsprühen läßt. Sie wissen, daß es mit der Musik nicht anders ist als mit der Decke, die uns nachts gegen die Kälte schützen soll: erst wenn wir ihr von der Wärme unsres eigenen Körpers mitgeteilt haben, vermag sie Wärme zu spenden. Freilich darf des Dirigenten Bestreben nicht dahin gehen, die Werke der Meister zum Spiegel der eigenen Persönlichkeit zu machen. Aber er würde seiner Aufgabe schlecht gerecht werden, wenn er sie nicht darin suchte, das Werk im Spiegel der eigenen Persönlichkeit zu zeigen. Man wird einwerfen, daß dann das Kunstwerk nicht mehr rein durch sich selbst wirke. Ja, aber ist das, was wir schwarz auf weiß vor uns haben, wirklich das, was das eigentliche Wesen des Kunstwerks ausmacht? Ist es nicht vielmehr — wie es schon das obige Wort Schumanns andeutet — der Unterstrom des Gefühls, der es durchbraust, dem es sein Entstehen verdankt und mit dessen Versiegen es zum leblosen Schemen erstarren müßte? „Haltet Euch an das, was der Komponist selbst über die Wiedergabe seines Werkes gesagt hat," wird immer noch wieder verlangt. Wie aber, wenn er, wie Bach, fast gar keine Andeutungen für den Vortrag gegeben hat und die Möglichkeit der Ausdeutung eine so vielfache ist, daß beispielsweise von den kleinen Bachschen Inventionen die in F-moll Reger als „das Aufeinanderprallen trotziger Gewalten," Bischoff als „leise Klage" erscheint, die in E-Dur von Reger Andantino Mesto (traurig), von Busoni Allegro moderato ma deciso (entschieden) bezeichnet wird? Jedem teilten sich die Stücke anders mit, jeder konnte sie wahrscheinlich zu gleich überzeugender Wirkung bringen und wer will entscheiden, welcher von ihnen der Bachschen Vorstellung am nächsten kam?

Aber selbst wenn der Komponist die notwendigsten Richtlinien gegeben hat, wie wenig besagt das! Man vergesse nicht: jeder künstlerische Schöpfungsakt ist zugleich ein Bekenntnisakt, ein Bloßlegen des Intimsten, ein Erschließen letzter Geheimnisse — wie sollen äußere Zeichen diesem tiefverborgenen Schwingen und Klingen gerecht werden? Und gerade die größten Meister haben bei ihren Interpreten den Mangel an mitschöpferischer Kraft, an Fähigkeit, gerade auch das Unausgesprochene zum Ereignis zu machen, am stärksten empfunden. Mit fast tragikomischer Verzweiflung ergeht sich Wagner

über die Behandlung, die seine eigenen Werke erlitten. Er hatte, wie er erzählt, seine früheren Opern „mit recht beredter Tempoangabe ausgestattet und diese — wie er vermeinte — durch den Metronom unfehlbar genau fixiert“; wo er nun von einem „albernen Tempo bei Aufführung seiner Werke hörte, verteidigte man sich gegen seine Rekriminationen jedesmal damit, daß man doch auf das Gewissenhafteste seiner Metronomangabe gefolgt sei“. Und sein ganzer Aufsatz „Über das Dirigieren“, dem obige Sätze entnommen sind, hat zum Ziel, an Beispielen aus seinen und den Werken anderer, vor allem Beethovens, zu zeigen, daß nicht im Festhalten des zuerst angeschlagenen Tempos, sondern in den Modifikationen desselben das Geheimnis der wahren Dirigentenkunst liege. Ganz ähnlich äußert auch Beethoven einmal: „Die Metronomisierungen — hohl' der Teufel allen Mechanismus . . .“ Und auf das Autograph seines Liedes „Nord oder Süd“ schrieb er: „100 nach Mälzl, doch kann dies nur von den ersten Takten gelten, denn die Empfindung hat auch ihren Takt“.

Die Empfindung hat auch ihren Takt! — kann der Gedanke, daß es die Empfindung ist, die das Tempo, nicht das Tempo, das den Empfindungsausdruck zu bestimmen hat und damit das Recht der Freiheit des darstellenden Künstlers dem Kunstwerk gegenüber, energischer betont werden als es in diesem monumentalen Satze geschieht?

Und doch — während unsere Dirigenten sich als dankbare Wahrer des Erbes des unvergeßlichen Bülow längst zu diesen Erkenntnissen durchgerungen haben, bilden sie für einen großen Teil unserer Virtuosen noch immer ein Buch mit sieben Siegeln. Unsere Pianisten zumal, in deren Hut die Meister so vieles des Köstlichsten, was sie der Welt zu schenken hatten, gegeben haben, versagen mit wenigen Ausnahmen hierin völlig. Wann erleben wir heute noch im Konzertsaal seelische Erschütterungen, wie damals, als ein Rubinstein uns mit den letzten Beethovenschen Sonaten oder der Schumannschen Phantasie über uns selbst hinaus zu Stimmungen erhob, die uns eine Ahnung von den Extasen gaben, in denen jene Werke von ihren Schöpfern empfangen wurden? Ein Blick auf das heutige Durchschnittsprogramm zeigt uns, daß es nicht geistige und seelische Probleme sind, in die unsere Pianisten sich mit Vorliebe vertiefen, sondern technische. Bach erscheint nur noch in den glitzernden Gewändern, in die ein Liszt, D'Albert, Busoni ihn gehüllt haben — dem großen Publikum bleiben die Herrlichkeiten des wohltemperierten Klaviers, jener Sammlung von lyrischen Ergüssen, in denen fast jede Gefühlsschwingung, deren das menschliche Herz fähig ist, künstlerisch verklärten Ausdruck gefunden hat, verschlossen. Haydn und Mozart, von denen, mag manches auch zu sehr den Stempel ihrer Zeit tragen, um für die unsrige noch eine Botschaft zu haben, vieles doch jenes Gepräge der Unzeitlichkeit hat, das dem Kunstwerk erst Ewigkeitswert gibt, fahren um nichts besser. Von Beethoven werden ein halb Dutzend seiner schon aus technischen Gründen erfolgsichersten Sonaten wieder und wieder gespielt — man muß doch zeigen, daß man Beziehungen zu den klassischen Meistern hat! — die sechsundzwanzig anderen sind ebenso vergessen, wie etwa seine Bagatellen, die doch soviel Köstliches und Zukunftsträchtiges enthalten. Von Schubert kennt der Konzertsaal eigentlich außer ein oder zwei Sonaten nur noch seine Wandererphantasie und auch diese meistens in einer modernisierenden Verballhornisierung — wohin sind seine kleineren Stücke entschwunden, diese Perlen urtümlich deutscher Romantik? Von Schumann sind es der Carneval, die Phantasie und die Symphonischen Etuden, deren man sich immer wieder liebevoll annimmt und nichts kann besser erweisen, wie fernab Wesen und Ziele unseres Pianistentums von dem titanenhaften Ringen, der traumverlorenen Weltvergessenheit liegen, von denen Stücke, wie die Phantasie Zeugnis geben, als die Tatsache, daß heute

auch die Jüngsten sich, sobald sie nur die nötige technische Ausrüstung besitzen, an sie heranwagen. Weder sie selbst, noch gar zu häufig ihre Lehrer, ahnen, wie erzieherisch falsch es ist, Aufgaben, die nur der vollsten künstlerischen und menschlichen Reife erfüllbar sind, denen zu stellen, die noch mitten im gährenden Werde-Prozeß stehen. Als Erklärung und Rechtfertigung tritt uns dann immer wieder das Argument entgegen, der Künstler solle ja gar nichts aus eigenem dazugeben, solle sich ja nur getreulich an das halten, was der Komponist ihm vorgeschrieben, solle sich durchaus objektiv dem Kunstwerk gegenüberstellen.... Und so sind wir wieder da angelangt, wo wir begannen.

Aber eine andere Frage drängt sich stärker hier noch auf als beim Dirigenten, der ja nicht selbst unmittelbar in Klang umsetzen kann, was ihn erfüllt, der erst wieder auf das willig verstehende Mitempfinden seiner Spieler angewiesen ist — die Frage nämlich, ob letzten Grundes hier nicht objektiv und subjektiv zu vertauschbareren und deshalb allzu häufig vertauschten Begriffen werden?

Goethe sagt einmal „Poet werde einer dadurch, daß er die Welt sich anzueignen und auszusprechen wisse", was ins Musikalische übertragen bedeutet, daß der Klavierspieler zum Künstler erst werde, wenn er jene Welt, die sich ihm im Kunstwerk auftut, sich anzueignen und auszusprechen wisse. „Sich aneignen und aussprechen" — heißt das nicht: seiner Individualität eingliedern und von ihr durchleuchtet wiedergeben? Und wenn Hamerling im Epilog zu seinem viel zu früh vergessenen „Ahasver" sagt: „Dichterische Gebilde, weit entfernt im Durchgehen durch das Gemüt des Dichters ihr objektives Leben einzubüßen, haben gerade in diesem Gemüt das Prinzip ihrer Beseelung", so bestätigt das nur das eben Gesagte.

Was heißt objektiv spielen im gewöhnlichen Sinne anders als: sich dem Kunstwerk verschließen, sich — ein besonders beliebtes Wort! — darüberstellen, sich unberührt halten von der Leidenschaft, die in einem Stück wie die Appassionata tobt, von der tränenvollen Schwermut des Largos der D-Dur-Sonate? Müßte die wahre Objektivität nicht darin bestehen, daß man seine Subjektivität ganz in den Dienst des Kunstwerks stellt, sich ihm hingibt, in ihm aufgeht, sich von ihm führen, mitreißen, es über sich bestimmen läßt? Erst so beweist man, daß man den Meister verstanden hat, erst so, daß man jenen Grad von Ebenbürtigkeit mit ihm besitzt, der allein uns das Recht und die Fähigkeit gibt, sich zu seinem Interpreten zu machen. Dienen und Herrschen — es ist schwer zu sagen, wo das eine hier beginnt, das andere endet, jedenfalls vermag man erst durch unbedingtes Sich-Hingeben sich das Werk in jenem Goetheschen Sinne wahrhaft anzueignen, und ist das geschehen, wie könnte man es dann anders wiedergeben, als man es selbst empfunden? Daß dabei der künstlerisch waltende Verstand ebenso stark beteiligt sein muß, wie beim Entstehen des Werkes selbst, wenn anders der Empfindungserguß zur wirklichen Kunstleistung werden soll, ist selbstverständlich. Aber wenn wir die Aufgabe des reproduzierenden Künstlers so erfassen, wer vermag noch die Grenze zwischen Objektivem und Subjektivem in der Wiedergabe zu ziehen?

Ungedruckte Briefe Carl Maria v. Webers

Mitgeteilt von Dr. Georg Kinsky, Köln

(Fortsetzung)

Durch Webers 1809 begonnene Mitarbeiterschaft an der im Verlage von Breitkopf & Härtel erscheinenden ‚Allgemeinen musikalischen Zeitung' hatte sich ein Briefwechsel zwischen ihm und Friedrich Rochlitz angebahnt, dem auch von Goethe und Beethoven hochgeschätz-

ten Leipziger Schriftsteller, der bis zum Jahre 1818 dieses angesehene Blatt in mustergültiger Weise leitete. „Wohl noch nie war ein Mann mit allen Erfordernissen eines Kunstrichters so vollkommen, so reich ausgestattet wie er“, urteilt Ignaz v. Mosel. „Die gründlichsten theoretischen und ästhetischen Kenntnisse, der geläutertste Geschmack und eine wahrhaft religiöse Unparteilichkeit wiesen ihm die oberste Stelle unter den musikalischen Kunstrichtern Deutschlands an.“ — In seinem bekannten Werke ‚Für Freunde der Tonkunst‘ (3. Bd., S. 76) erwähnt Rochlitz bei der „Denkschrift auf den geliebten Freund“, den „genialen, liebenswürdigen Weber“ und seinen Oberon, er sei mit dem Tondichter „seit dessen funfzehntem Lebensjahre selbst persönlich bekannt“ und habe mit ihm „seit dessen zwanzigstem in vertraulicher Freundschaft“ gestanden. Das ergäbe also die Jahre 1800 und 1805: die erste Angabe ist zutreffend, die zweite aber wohl um einige Jahre zu früh angesetzt. Nach einer von M. M. v. Weber übersehenen Meldung der ‚Allg. musik. Zeitung‘ (3. Jahrg., Sp. 24) trat der „dreizehnjährige Komponist und Klavierspieler Maria von Weber aus München“ zur Michaelismesse 1800 in Leipzig öffentlich auf; zum zweiten Male kam er aber erst Ende Dezember 1811 auf seiner Künstlerfahrt mit dem Klarinettisten Heinrich Bärmann nach der Buchhändlerstadt. „Hier richtete sich Webers erster Gang zu Hofrat Rochlitz“, berichtet Max Maria v. Weber (1. Bd., S. 313), „den er schon so lange durch die mit ihm geführte Korrespondenz schätzen gelernt hatte und der ihn mit offenen Armen empfing und mit aufopfernder Freundlichkeit mit allen hervorragenden Persönlichkeiten der Stadt bekannt machte“.

Weber schreibt ihm am 14. Februar 1812 aus Dresden:

„Mit Freuden ergreife ich die Feder, um Ihnen mein Andenken zurückzurufen und zugleich zu wiederholen, was ich nicht oft genug tun kann, wie unvergeßlich mir ihre nähere Bekanntschaft und die gütige Teilnahme, die Sie mir bewiesen, stets bleiben wird. Besonders teuer wird mir die Rückerinnerung an den letzten Abend bleiben, den ich in Ihrem Hause verlebte. Hatte ich vorher den Mann mit ausgezeichnetem Geist und warmem Gefühl für die Kunst in Ihnen hochgeachtet, so lernte ich jetzt den glücklichen Gatten und herrlichen Menschen in Ihnen lieben . . . in meinem bunten Leben, wo ich die meisten Menschen nur von ihrer glatten Seite kennen lerne, sind mir solche Augenblicke zu selten und kostbar, als daß ich nicht bei jeder Gelegenheit das Andenken daran zu erneuern suchen sollte . . .“.

Und einige Jahre später, am 26. November 1815 aus Prag:

„. . . Ja, hätte ich Sie hier! Sie wären mir eine Welt, ich würde für Sie, für Ihr Urteil, für uns're Freude arbeiten, und davon würde die übrige Welt auch etwas haben. Aber ohne Anstoß ist doch wahrhaftig die beste Kugel ein fauler Klotz, und das ärgert mich eben . . .“

Bis zu Webers letztem Lebensjahre dauerte der auf gegenseitiger aufrichtiger Zuneigung und Wertschätzung beruhende rege Briefaustausch zwischen ihm und Rochlitz. Eine Anzahl von Webers Briefen aus den ersten Jahren (1812—1816) dieses Freundschaftsbundes hat bereits M. M. v. Weber im 1. Bande seines Werkes mitgeteilt; ihnen reihen sich in der Zeitfolge die nachstehenden drei noch ungedruckten Schreiben aus den Jahren 1817, 1818 und 1824 an.

I.

[Adresse] „S. Wohlgeboren
dem Herrn Hofrat
Fried: Rochlitz
zu
Leipzig.

Zürnen Sie nicht, verehrter lieber Freund, daß ich Ihren lieben Brief vom 6. huj. erst jetzt beanworte. Es war mir früher unmöglich, und ich wollte auch gar zu gerne das Ende einer verdrießlichen Geschichte abwarten, die bedeutenden Einfluß auf meine Existenz haben mußte. Der Nachricht des Grafen Vitzthum zufolge, daß der König meine Anstellung beschlossen habe, reiste ich d: 12t Januar von Berlin ab, wurde hier sehr freundlich von allen

Seiten empfangen u. glaubte alles in Ordnung, als ich durch einen Zufall erfuhr, ich sei nicht Kapellmeister, sondern bloß Musikdirektor der deutschen Oper. Da dies ganz dem Antrag, den man mir gemacht hatte, entgegen war und ich nicht unter H. Morla[c]chi[1] stehen zu können glaubte, so erklärte ich d: 16t, daß ich die Sache durch dieses freilich für mich sehr unangenehme Mißverständnis für aufgehoben ansehen müsse und den 19t wieder abreisen werde. Welche Bestürzung dieses hervorbrachte, können Sie [sich] denken. Diesen Entschluß modelte ich aber die Tage darauf, nachdem man mir vorstellte, daß dadurch die ganze deutsche Oper für den Augenblick zu grunde gehen müsse, dahin, solange /: 3—4 Monate/ als musikalischer Volontär zu dienen, bis S: Majestät das eine oder das andere zu beschließen für gut gefunden hätte, und endlich d: 10. huj: bestimmte dann S: Majestät per Resc[ript]: mich zu Ihrem Kapellmeister [2]. Das Detail dieser in ihrer Art einzigen Sache behalte ich mir auf mündliche Erzählung vor. Sie sehen also, teuerster Freund, wie unruhig, stürmisch und trübe der Anfang war; jetzt klärt sich aber alles zum Freundlichsten, und es wird alles gut werden und gehen. Die Geschäftslast, da in gar keiner Hinsicht Material und Geschäftsordnung da ist, ist in diesem Augenblick noch wahrhaft erdrückend, aber ich hoffe bald alles im Gleise zu haben. Unter die Lichtblicke in dieser Zeit gehört d: 6t Febr:, wo ich Ihren lieben Brief und zugleich 5 von Prag erhielt, die mir die ungemein enthusiastische Aufnahme meiner Silvana d: 2t Febr: meldeten[3]. Jedes Musikstück wurde 2—3 mal applaudiert, und einige Dacapo gerufen. Beim Ende jedes Aktes wollte der Jubel nicht aufhören, und am Schlusse rief man Vivat Weber. Ebenso bei der Wiederholung d: 7t:. Ich kann wohl sagen, daß mir dies deshalb eine große Freude macht, weil ich darin einen schönen Lohn für das sehe, was ich während meiner Direktion in Prag für fremdes Verdienst zu wirken gesucht habe, und weil es so ganz ohne Einwirkung von meiner Seite, durch eigene Aufführung usw. geschehen ist.

Ihre liebenswürdige Tochter nebst ihrem braven lieben Gatten habe ich nicht so früh gesehen als ich es wünschte, weil ich ehrlich gesagt den Namen nicht mehr recht wußte und noch immer auf Briefe von Ihnen wartete, weil ich Sie in meinem letzten um die Adresse gebeten hatte. Aber seit 14 Tagen habe ich schon einige schöne Stunden mit ihnen verlebt und besonders d: 12t, wo ich bei ihnen Mittags den Geburtstag des lieben und innig verehrten Freundes feiern halft, dessen Freundschaft mir so oft Trost, Stärkung und Erheiterung gewährte und so bedeutenden Einfluß auf mein ganzes Leben und Wirken hatte und immer haben wird. Aus vollem Herzen wurde Ihre Gesundheit getrunken, und Heil, Glück und froher Sinn dem Manne gewünscht, der uns allen so unendlich teuer ist. Es müssen Ihnen billigerweise die Ohren geklungen haben.

Nun zur Beantwortung Ihres Briefes, der mir die freudige Hoffnung bringt, Sie bald zu umarmen. Ich möchte gleich wieder zuerst mit Ihnen zanken, daß Sie sich Schwätzer nennen. Wenn aus solchem Sprechen nicht wahre Teilnahme und Liebe leuchtet und darum und der dringenden Wahrheit darin nicht mit dankbarem Erkennen aufgenommen wird, so wäre ich wohl nicht wert Ihr Freund zu heißen. Ich kenne nichts Ansprechenderes und Erfreulicheres als wenn das, was man selbst fühlt, auch vom Freund klar ausgesprochen wird und dadurch befestigt und bestätigt tiefer wurzelt.

Den Antrag nach Leipzig zu kommen nehme ich mit Freuden an, und es handelt sich nun hauptsächlich um die Zeit, da ich gleich nach Ostern sehr mit Gastrollieren beschäftigt sein werde. Vor der Hand ist so spät als möglich das scheinbar beste, und sind wir einmal ohngefähr über den Zeitpunkt einig, so findet sich wohl in der letzten Zeit auch die Bestimmung des Tages. Auch Polledro[5] nimmt den Antrag mit Vergnügen an und wünscht bloß noch, da Quartiere während der Messe so schwer zu haben sind, daß die Herren uns vielleicht ein Stübchen geben könnten. Nun fragt es sich noch: sollen wir beide an einem Abend spielen? Soll ich etwas Größeres, vielleicht meinen Kampf und Sieg[6] aufführen? Um Zeit zu sparen, da wir beide hier schwer zu entbehren sind, können wir keine Gelegenheit nach Leipzig benutzen, sondern müßten mit Extrapost reisen. Für die zarte Aufmerksamkeit, mir Gelegenheit zu geben, Polledro etwas Angenehmes sagen zu können, danke ich Ihnen herzlichst, in

voller Erkenntnis des Wertes dergleichen Dinge. Ich erwarte nun Ihre oder H[errn] Limburgers weitere Bestimmung [7]. Über Undine von Fouqué und Hoffmann habe ich eine ausführliche Rez[ension]: geschrieben, die ich aber leider heute nicht beilegen kann, da sie nicht abgeschrieben ist; aber in einigen Tagen erhalten Sie sie [8]. Graf Brühl hat mich gebeten, Musik zu dem Yngurd von Müllner zu schreiben [9]. Wenn ich nur die Zeit dazu finden kann. Ich muß mich jetzt noch in so manchen geselligen Strudel fortziehen lassen, des Bekanntwerdens usw. willen, was mich unangenehm zerstreut. Später werde ich mich schon zurückziehen und in meine Häuslichkeit flüchten wie immer. Wenn Sie die hiesige Abendzeitung lesen, finden Sie auch einen Aufsatz von mir darin, den ich zur Eröffnung der Oper schrieb [10]. Auch mein Künstlerleben hat in Berlin manche Bereicherung erhalten, und Cotta aufs Neue den Verlag übernommen [11]. Der Sommer, hoffe ich, soll Ruhe und Muße bringen. Geschieht gleich nicht so viel als ich wohl wünschte, so kann ich doch mit Beruhigung sagen, daß ich tätig bin und wirke, soviel in meinen Kräften steht.

Der Flötist Köller aus Stuttg[art]: hat mir viele Empfehlungen an Sie aufgetragen. Er hat d: 3t huj. hier im Entreacte mit Beifall geblasen und nach ihm der Posaunist Bel[c]ke [12] ebenso.

Nun werde ich doch auch endlich dazu kommen, Ihre neuen Erzählungen zu lesen. An Freund Bötticher [13] habe ich einen sehr tätigen, regsamen, für mich sich interessierenden Freund gefunden, dessen ausgebreitetes Wissen mir eine angenehme reiche Fundgrube ist.

Die Italiener, die anfangs mit gezücktem Dolch mir gegenüberstanden, werden nun nach und nach ruhiger, da sie sehen, daß ich ihnen nichts tue, ja im Gegenteil sie gerne besser erhalten wissen will und nur das Gedeihen der Kunst wünsche.

Der Himmel gebe, liebster Freund, daß Ihr nächster Brief mir auch über die Gesundheit Ihrer verehrten Hausfrau, die ich herzlich und achtungsvollst grüße, beruhigendere Nachrichten bringe. Hier ist alles sehr wohl und heiter. Gott schenke Ihnen dasselbe, das ist gewiß der innige Wunsch

Ihres

treuen

Dresden d: 15t Febr: 1817." Weber

[1] Franceso Morlacchi (1784—1841), seit 1810 bis an sein Lebensende Kapellmeister der italienischen Oper zu Dresden. — [2] Eine ausführliche Darstellung dieser Vorgänge bei M. M. v. Weber, 2. Bd., S. 45—50. (Als Datum des kgl. Reskripts ist dort der 8. Februar angegeben.) — [3] Vgl. den S. 337 mitgeteilten Brief an Caroline vom 25. Juli desselben Jahres. — [4] Rochlitz' Geburtstag war der 12. Februar 1769. — [5] Der ausgezeichnete Violinist Giov. Battista Polledro (1781—1853) wirkte 1814—1824 als Konzertmeister der kgl. Kapelle zu Dresden. — [6] Die 1815 entstandene große „Kantate zur Feier der Vernichtung des Feindes im Juni 1815 bei Belle-Alliance und Waterloo", opus 44 (Nr. 190 in Jähns' Verzeichnis). — [7] Das Leipziger (Gewandhaus-) Konzert fand — ohne Mitwirkung Polledros — am 8. April statt. Die Sängerin Neumann-Sessi trug Webers Szene und Arie aus „Athalia" op. 50 (Jähns Nr. 121), Weber selbst „wie ein wahrer Meister" sein Es-dur-Klavierkonzert op. 32 (Jähns Nr. 155) vor. Im zweiten Teil kam die Kantate „Kampf und Sieg" zur Aufführung (Allg. musik. Ztg., 19. Jahrg., Sp. 358). — [8] Die Besprechung „über dieses schöne Werk" erschien am 19. März 1817 in Nr. 12 des 19. Jahrg. der Allg. musik. Ztg.. — [9] Über den Auftrag, eine Musik zu A. Müllners Trauerspiel „König Yngurd" zu schreiben, vgl. die von G. Kaiser herausgegebenen Briefe Webers an den Grafen v. Brühl. Die Komposition entstand im April 1817. (Näheres: Jähns Nr. 214). — [10] Der Aufsatz ist betitelt: „An die kunstliebenden Bewohner Dresdens"; er erschien in Nr. 25 der Abendzeitung am 29. Januar (s. Nr. 107 in G. Kaisers Ausgabe von Webers Schriften). — [11] „Tonkünstlers Leben. Fragmente eines Romans", 1809—1820 entstanden (s. Nr. 160 in G. Kaisers Ausgabe). — [12] Der Posaunenvirtuose Friedrich August Belcke (1795—1874). — [13] Der bereits erwähnte Archäologe Carl August Böttiger.

(Schluß folgt)

Anschlagstechnische Gestaltungsmittel

Von Erich Hoffmann, Flensburg

Der Aufsatz im Märzheft der Z. f. M. „Pianistische Irrtümer" von Heinrich Bohl berührt eine Frage, der ich seit Monaten im stillen klarheitsuchend nachgegangen bin. Daß die unendlichen Verschiedenheiten im Spiel einzelner Künstler sowie auch in den Anschlagswirkungen von Pianistengruppen verschiedener Schulung durch die von Bohl als die einzig wirksamen bezeichneten Gestaltungsmittel nicht hinlänglich erklärt werden können, stand mir von vornherein außer allem Zweifel. Im angeführten Aufsatze schreibt der Verfasser: „Dazu gehört in erster Linie eine reiche Anzahl von Klangstärken; jeder Ton wird daraufhin abgewogen und in Beziehung gesetzt zu seinen Nachbartönen. Melodie und Begleitung sind in ihren Stärkegraden stets ins richtige Verhältnis gesetzt. Dabei spielen auch gute Phrasierung und Deklamation, ein gutes legato, portato und staccato [1]) und nicht zuletzt eine durchdachte künstlerische Anwendung des Pedals eine große Rolle". Gerade die Ablösung der Klangfarben, die der Komponist vorschreibt, und die der Künstler mit durchgebildeter Anschlagstechnik auch wirklich erreicht[2]), läßt sich durch diese Mittel allein nicht erzielen. Es mußte also irgendwie nachzuweisen sein, daß durch die Anschlagsart auch die Färbung des Klanges beeinflußbar ist.

Von akustisch-mechanischer Grundlage ausgehend, komme ich zu folgenden Ergebnissen. Der Charakter eines musikalischen Tones oder seine „Färbung" wird durch die Zahl und die Auswahl der den einfachen Grundton begleitenden Obertöne bestimmt. Je höhere Obertöne mitklingen, desto heller bzw. schärfer wird der zusammengesetzte Klang sein; ist die Zusammensetzung dagegen auf die ersten Töne der natürlichen Obertonreihe beschränkt, so klingt sie weich, „rund". Bei Saiteninstrumenten hängt die Zahl der mitklingenden Obertöne von der Form der Schwingungskurve der Saite ab. Die aus der Ruhelage gebrachten Teilchen der gestrichenen, gezupften oder geschlagenen Seite sind bestrebt, je nach ihrer Stellung zum Ruhepunkt im Augenblick der Freigabe diesen Punkt wiederzugewinnen, und zwar in periodischen Schwingungen, die sich einzeln über die ganze Saite in Schwingungswellen verschiedener Länge fortsetzen müßten. Die Länge der einzelnen Wellen steht in ganzzahligem Verhältnis zur Saitenlänge, mithin die Schwingungsdauer in demselben — nur umgekehrten Verhältnis — zur Dauer der Grundschwingung der ganzen Saite, die die Höhe ihres Grundtones bedingt. Also ergäben die verschiedenen Teilschwingungen die Töne der natürlichen Obertonreihe, die sich auf dem Saitengrundton aufbaut. Das Ergebnis der verschiedenen Schwingungsenergien ist eine zusammengesetzte Schwingungskurve von unregelmäßiger Form, die in ihren Grundzügen durch die Art des erregenden Gegenstandes bestimmt ist. Die mit einem metallischen Stift angerissene Saite z. B. wird eine zackigere Schwingungskurve aufweisen als die mit dem Finger gezupfte; daher das Mitklingen höherer Obertöne und der hellere, schärfere Klang[3]). — Bei der mit dem gerundeten Filzhammer angeschlagenen Klaviersaite ist die Schwingungskurve durch die Form und Beschaffenheit des Hammerkopfes im ganzen bestimmt. Die sanfter gerundeten Hämmer der Baß- und Mittellage erzeugen eine rundere Schwingungskurve und einen weicheren Klang als die spitzer zulaufenden Diskanthämmer: hier ist die Kurve steiler, daher der Klang obertonreicher, d. h. heller. Je mehr der Filz durch Abnutzung verhärtet ist, desto mehr Zacken und steile Ausbuchtungen wird die Schwingungskurve aufweisen; daher der scharfe Klang vielbenutzter älterer Klaviere. Von großer Bedeutung für die Klangfarbe ist auch die Auswahl der mitklingenden Obertöne, die aber durch die Anschlagsstelle der Saite festgelegt ist und daher bei unserer Betrachtung keine Rolle spielt.

[1]) Dazu wäre zu bemerken, daß „ein gutes legato, portato und staccato" in ihren Wirkungen schon in das Gebiet hinübergipfeln, dessen Existenz der Verfasser verneint, nämlich das Gebiet musikalischer Klangfarben.

[2]) Heinr. Bohl verneint die Möglichkeit verschiedener Klangfarben, wie „silberhellen Glöckchenklang", „tiefe, weiche Klangfarbe", „helle Klangfärbung" usw., spricht aber sechs Zeilen weiter selbst von künstlerischem farbenreichem Spiel.

[3]) Zum eingehenderen Studium der physikalischen Vorbedingungen verweise ich auf die gedrängte und erschöpfende Darstellung von Karl Erich Schumann: „Akustik" (Verlag Hirt in Breslau, 1925).

Entscheidend ist nun die Beantwortung der Frage, ob innerhalb der akustischen und mechanischen Gegebenheiten eines Klaviers doch die Möglichkeit besteht, die Schwingungskurve der Saite, d. h. die Klangfarbe des Tones durch verschiedene Anschlagsarten zu beeinflussen. Ich nehme hier den Begriff der „geformten Energie" zur Hilfe und begebe mich, um ihn zu veranschaulichen, auf ein scheinbar weit abliegendes Gebiet.

Jeder Billardspieler weiß, was es heißt: mit „Dessin" spielen. Wer aber auch nur einen guten Spieler beobachtet, gewinnt den Eindruck, als übertrage ein solcher unmittelbar seinen Willen durch den Stoß mit dem Stabe auf die Elfenbeinkugel; diese strebt mit innerem Antriebe auf eine zweite zu und trifft sie in einem vom Spieler wohl kaum verstandesmäßig berechneten, aber gefühlsmäßig dem besonderen Zwecke des Stoßes genau angepaßten Zusammenprall. Um zwei gegensätzliche Beispiele zu geben: Ein weit ausgeholter, nachdrücklich geführter Stoß treibt die Kugel auf die zweite zu; diese wird je nach der Stelle des Anpralles geradeaus oder seitlich fortgeschnellt; die gestoßene aber hat einen Teil der ihr übertragenen Energie in sich bewahrt und strebt nach einem Augenblick „des Besinnens" in einer durch den Anprall modifizierten Richtung weiter. Oder: ein möglichst schnell und kurz geführter Stoß bewirkt sofortiges Zurückschnellen der gestoßenen Kugel in der der Stoßrichtung entgegengesetzten Richtung, oder im spitzen Winkel zu ihr, wohl auch in einer durch die Stoßstelle bestimmten Kurve. Der An- und Rückprall aber hat sich so schnell vollzogen, daß zunächst nur die getroffenen Teilchen der zweiten Kugel dadurch aus ihrer Ruhelage gebracht sind und erst nach dem Zurückfliehen der gestoßenen Kugel ihre Energie auf die gesamte elastische Masse übertragen, zu deren Bestand sie gehören, und diese in eine langsame, bald ablaufende Bewegung bringen. In jedem Falle aber hat die Bewegung einen Rhythmus, ein inneres Leben, dem auch der Klang des Zusammenstoßes entspricht (beim kurzen Stoße ist der Klang merklich heller). Ein ungeübter Spieler wird einen Zusammenstoß von stumpfem Klang erzielen. Die getroffene Kugel „schlenkert" träge von ihrem Platze; die gestoßene hat ihre gesamte Energie an den Zusammenstoß verloren und bleibt „leblos" auf dem Fleck liegen. Zwischen den beiden angeführten Grenzen aber hat der Billardmeister unzählige Möglichkeiten, einen Stoß zweckmäßig einzurichten und die der Kugel mitzuteilende Energie beliebig zu „formen".

Nun fragt es sich, ob ein Analogieschluß vom Billardspieler auf den Klavierspieler statthaft sei. Ohne Einschränkung natürlich nicht. Durch die Einspannung der einzelnen Klangerreger in das System der Mechanik ist der auf den Hammer wirkenden Energie die Richtung vorgezeichnet. Es fehlt dem Klavierspieler damit ein großer Teil der Möglichkeiten, seinen Anschlag zu formen, die dem Billardspieler zu seinem Stoß zur Verfügung stehen und deren Vorhandensein zweifellos von großer Tragweite wäre. Innerhalb der gegebenen Richtung können aber durch die Art des Anschlags doch noch Wirkungen verschiedenster Abstufungen erzielt werden. Das vollkommen reibungslos arbeitende Hebelwerk einer modernen Klaviermechanik bietet die sichere Gewähr dafür, daß sich die der Taste durch den Anschlag mitgeteilte Energie in derselben Form auf die Stoßzunge überträgt. Diese hat genau dieselbe Funktion, wie im Billardspiel der Stab, mit dem die Kugel gestoßen wird. Der Stoß gilt hier dem Hammer, dessen Stielende an einer Leiste befestigt ist, vermittelst einer Achse, die ihm gleichfalls eine vollkommen reibungslose Bewegung in der Richtung auf die Saite hin gestattet. Werden die verschiedenen Wirkungen der Billardstöße durch die Elastizität der Elfenbeinmasse ermöglicht, deren Einzelteilchen eine gewisse Bewegungsfreiheit gegeneinander haben, so finden wir dieselbe Eigenschaft auch am Hammermaterial: die Faserung der Hammerstiele ist höchst elastisch, also fähig (infolge der Eigenbeweglichkeit der einzelnen Fasern), auf verschieden ausgeführte Stöße entsprechend verschieden zu reagieren. (Es dürfte nicht allgemein bekannt sein, daß für die Hämmer der Baß-, Mittel- und Diskantlage Hammerstiele von verschiedener Klanghöhe gewählt werden; die Tätigkeit zu „klingen" ist aber nur elastischen Körpern eigen.)

Ein weit ausgeholter Anschlag von zunehmender Intensität (d. h. Kraft und Geschwindigkeit) führt den Hammer bis zum Punkte der Auslösung, etwa 2 mm von der Saite entfernt. Freigegeben, bewegt er sich mit der ihm zuletzt mitgegebenen Kraft und Geschwindigkeit auf die Saite zu und schmiegt sich ihr infolge der einheitlich wirkenden Energie der gesamten

Hammerstielfaserung nachdrücklich an, eine seiner Rundung entsprechende sanfte Ausbuchtung bewirkend, die dann aber als Grundform der Schwingungskurve einen weichen Klang von beschränkter Obertönigkeit hervorbringt. — Ein kurzer, schneller Anschlag dagegen schleudert den Hammer in die Höhe bzw. vorwärts (bei der aufrechten Klaviermechanik). Er macht sich augenblicklich von der Führung frei und prallt mit derselben Heftigkeit gegen die Saite, um nach dem Zusammenstoß sofort wieder zurückzuschnellen. Infolge der Schnelligkeit des Anschlags war nur den unmittelbar getroffenen Fasern des Hammerstieles die rückwärtsstrebende Energie mitgegeben worden, während die übrigen, noch dem Beharrungsgesetze folgenden, den Gegenstoß unterstützten und das sofortige Zurückprallen bewirkten. Dadurch fehlt der Energie des Hammers der Nachdruck: er kann der Saite nicht seine Form aufprägen; vielmehr werden ihre zuerst getroffenen Teilchen steil aus ihrer Ruhelage geschleudert, die dadurch bewirkte zackige Ausbuchtung durchläuft die Saite und gibt ihrer Gesamtschwingung eine Form, die sich akustisch als heller, „metallischer" Klang kundtut. Natürlich können sich beide Anschlagsarten in den verschiedensten Stärkegraden auswirken. Daß zwischen diesen gegensätzlichen Anschlagswirkungen eine große Zahl von Zwischenstufen liegt, versteht sich von selbst. Es wäre nun völlig verfehlt, die Klangunterschiede bei Versuchen an einzelnen Tönen heraushören zu wollen (oder nicht zu wollen). Eben daß das Wollen nicht ausgeschaltet werden kann, wird eine Feststellungsmöglichkeit bei solchen Versuchen immer illusorisch machen. Erst aus dem Gesamteindruck vom Spiel verschiedener, wie von der Ausdrucksfähigkeit im Gestalten beim einzelnen Künstler wird den unvoreingenommenen Zuhörer als „Individualität" das ansprechen, was die höchste Vollendung, den feinsten Duft des Spielers ausmacht: die unendliche Vielfarbigkeit, unbeschadet aller sonstigen Gestaltungsmittel, eine Folgeerscheinung der bewußt oder intuitiv der Taste übertragenen „geformten Energie".

Entgegnung auf die Ausführungen von Alfred Wellek und Erich Hoffmann zu meinem Aufsatz „Pianistische Irrtümer" in Nr. 3

Von Heinrich Bohl, Langensalza

An Alfred Wellek und Erich Hoffmann

Es ist doch merkwürdig, daß man in der Streitfrage in Bezug auf meine geäußerten Ansichten physikalische Untersuchungen und Erkenntnisse als belanglos beiseite schiebt und doch wieder zur Stützung gegenteiliger Ansichten, solche heranzieht, was besonders Herr Hoffmann in sehr ausgiebiger Weise tut. Namentlich die Frage der Obertöne wird stark herangezogen. Zweifellos spielt sie eine Rolle; doch ist ihre Mitwirkung beim Klavier wegen seiner temperierten Stimmung immerhin beschränkt. Dr. Illo Peters schreibt in seinem Werkchen unter „Pedale": „ Die mathematischen und physikalischen Grundlagen der Musik" (B. G. Teubner, Leipzig, 1924): „Infolge der durch die temperierte Stimmung hervorgerufenen Ungenauigkeiten erklingen dabei allerdings der 4. und 6. Oberton nur sehr gering, die noch höheren fast gar nicht". Das ist zweifellos richtig, wie ich soeben noch einmal am Flügel festgestellt habe; bei höheren Tönen ist es sogar noch weniger der Fall. Ich stimme Wellek bei, wenn er die Musik (natürlich als Ganzes genommen) in ihrer Wirkung als unerhörtes psychologisches Phänomen bezeichnet; auch darin, daß es in dieser nur auf Illusion ankommt. Das letztere ist schließlich bei aller darstellenden Kunst der Fall. Das eigentlich Primäre in der Musik aber, der Ton an und für sich, hat damit gar nichts zu tun, er ist reinphysikalischer Natur. Wenn ein Pianist in der Illusion auch bei Pedalgebrauch noch ein Stakkato, oder einen verklungenen Ton noch weiter hört, so ist doch zu bemerken, daß Pianisten öffentlich auftreten und dazu noch in großen Räumen, und daß auch ein nicht zu unterschätzender Faktor da ist: die Zuhörer, und namentlich die, die die Komposition nicht genau auf Grund der Notenvorlage kennen. Hier schaltet in diesem Punkte die Illusion aus. Da könnten im Orchester oder auf der Orgel bei einem Orgelpunkt nach einigen Takten die Bassisten oder das Pedal aussetzen, und die Wirkung wäre doch noch auf Grund der Illusion da. Der vorgeschlagene Weg eines wiederholten leisen Anschlagens

eines erklingenden Tones zur Verhütung des Zerreißens einer Phrase scheint mir im allgemeinen wenig angewandt zu werden, ich weiß auch nicht, ob er sehr zu empfehlen wäre. Überdies gibt man damit die Richtigkeit meiner Ausführungen in diesem Punkte zu. In vielen Fällen ist es auch aus technischen Gründen nicht möglich. In Orgelpunkten wie z. B. in der „Englischen Suite" von Bach würde ich aber das Mittel ohne weiteres empfehlen. Freilich ist auch das, namentlich in vielen Kompositionen, wo die linke Hand anderweit beschäftigt ist, nicht möglich, ich erinnere nur an die letzte Seite von Schumanns „Papillons". Die Anführung verschiedener Mechaniken und verschiedener Beschaffenheit des Hammers erscheint mir nicht angängig, da ich bei meinen Ausführungen immer dasselbe Instrument voraussetze und voraussetzen muß.

An Erich Hoffmann:

Besonders er ergeht sich in weit ausholenden physikalischen Erörterungen, um seinen Standpunkt zu stützen. Ich kann mich nur kurz fassen, da manches, das ich zu sagen hätte, bereits oben gesagt wurde. Der Vergleich mit dem Billardspiel scheint mir doch etwas abseits zu liegen. Ich bin ein zu mäßiger Billardspieler, und bei einem großen Teil der Leser wird es auch der Fall sein. Das Eine steht aber für mich fest, daß sich die Bewegung der Bälle nach rein-physikalischen Gesetzen vollzieht und natürlich von der Beschaffenheit des Billards und der Kugeln abhängig ist. Überdies ist beim Billardspiel die Wirkung fast eine direkte. Beim Klavierspiel setzt sich der Anschlag, wie er auch sein mag, in Kraft um, die im Hammer, der immer mit derselben Fläche anschlagen muß, zum Ausdruck kommt. Es gibt aber nur eine Art von Kraft, immer dieselbe Quantität vorausgesetzt, die sich immer in derselben Art auswirken muß. Hoffmann glaubt, mir einen Widerspruch nachweisen zu können, wenn ich einmal trotz meiner Ansichten von farbenreichem Spiel rede. Ganz mit Unrecht. Auch der Künstler, der meinen Anschauungen huldigt, wird ein solches Spiel, wenn alle die von mir angeführten günstigen Umstände in Erscheinung treten, vortäuschen. Ein Satz in seinen Ausführungen hat mich besonders interessiert. Er schreibt: „Es wäre völlig verfehlt, die Klangunterschiede bei Versuchen an einzelnen Tönen heraushören zu wollen (oder nicht zu wollen). Eben daß das Wollen nicht ausgeschaltet werden kann, wird eine Feststellungsmöglichkeit bei solchen Versuchen immer illusorisch machen." Das heißt also: jeder hört das heraus, was er will. Da ruhten nun freilich die Ansichten meiner Gegner auf ebenso schwachen Füßen, wie ihrer Meinung nach die meinigen. Für mich steht fest: lassen sich durch verschiedengearteten Anschlag bei gleichem Stärkegrad auf demselben Instrument verschiedene Klangfarben erzielen, so muß das auch bei einem Einzelton oder einem Akkord der Fall sein können. Wenn nicht, dann hat jegliche Logik ein Ende. Mit diesem Satz stößt der Verfasser sein ganzes mit so viel physikalischem Scharfsinn aufgebautes Gebäude zusammen und muß schließlich zugeben, daß die Klangfarben lediglich durch die Mischung der in meinem Aufsatz angeführten künstlerischen Mittel vorgetäuscht werden. Mit diesem Satz entzieht man auch die Prüfung der ganzen Frage vor einem breiten Auditorium der Möglichkeit. Zum Schluß. Ich gebe mich keiner Täuschung hin, daß 99 v. H. aller Pianisten meinen bzw. Tetzels und Kreutzers Ansichten bekämpfen, ob aber alle wirklich davon überzeugt sind, ist eine andere Frage. Von einwandfreier Seite wurde mir vertraulich ein jüngerer bedeutender Pianist, den man als Anschlagskünstler rühmt, genannt, der auf meinem Standpunkt steht. Auf die Frage, warum er nicht damit hervortrete, wurde mir geantwortet: „Aus rein praktischen Gründen; er fürchtet, daß beim Bekanntwerden seines Standpunktes ihm eines Tages von diesem und jenem Kritiker trocknes, seelenloses Spiel vorgeworfen werden würde. Es tut einem Künstler nicht den geringsten Abbruch — oder sollte es nicht tun — auf welchem Standpunkt er steht und auf welche Weise er die Wirkung oder die vorgetäuschten Farbenwirkungen hervorbringt. Die Hauptsache ist und bleibt, daß er das vom Autor empfundene Klangbild innerlich richtig nachempfindet und es in lebendigen Klang auf dem Instrument, so weit dasselbe es zuläßt, umsetzt. Nicht unerwähnt soll bleiben, daß beim polyphonen Spiel die Anschlagsmöglichkeit überhaupt eine ziemlich beschränkte ist.

Vom 2. historischen Musikfest in Rudolstadt

Von Professor Hans Sonderburg

In der alten Kapell-Bibliothek des Schlosses Heidecksburg in Rudolstadt sind musikalische Schätze enthalten, um deren Hebung sich Musikdirektor Ernst Wollong, der Leiter des Rudolstädter Musiklebens, die größten Verdienste erworben hat. Noch manch feines Stücklein wird zu finden sein. Was Wollong bislang gefunden, hat er sogleich der allgemeinen Musikpflege zugänglich gemacht. Hier zeigt sich neben dem Forscher und Kenner der Organisator und Könner, der Künstler, der in praktisch zugreifender Arbeit als Musiker und Dirigent die Werke zum Erklingen bringt. Es handelt sich nicht um musikalische Museumskunst, nicht um das Vorführen mumifizierter Klangkörper, sondern unmittelbares freudiges Erleben am lichten Tage hat gezeigt, wie in dem Singen und Schaffen der alten Meister Frau Musika mitten drin ist, daß vom Klingen der „Alten" noch manches in den lebendigen Adern unserer Zeit rinnt und manches Werk sich „mit kühnem Flügel" über seinen Zeitenlauf erhebt.

Das 2. historische thüringische Musikfest war durchpulst von künstlerischer Lebendigkeit. Mit Fleiß und Bedacht waren das Schöne und Echte aus älterer Zeit zusammengetragen und in den einzelnen Konzerten nach leitenden Ideen, aber keineswegs lehrhaft aufdringlich, geordnet. Hier liegt die künstlerische Eigenart dieser Veranstaltung. Die Wollongschen „Einheitsprogramme" führen mitten ins deutsche Kulturleben hinein, in die Geistesströmungen deutscher Kulturepochen. In der Stadtkirche erklangen 3 Kantaten altrudolstädter Meister. Philipp Heinrich Erlebachs (1704) Kantate „Lobe den Herren" wirkt heute allerdings mehr gemacht mit den Formeln der Zeit, als empfunden aus freiem Künstlergemüt. Einen großen Gewinn für die Kantaten-Literatur aber bedeutet Georg Gebels Kantate „Und als der Tag der Pfingsten erfüllet war". Soloalt, -Tenor und -Baß, gemischter Chor, Streichorchester und Basso continuo, dazu obligate Flöte und Oboe vereinigen sich zu einem lebendigen, ausdrucksreichen Musizieren von unmittelbarer Wirkung. Das Orchestervorspiel ist von packender Ausdruckskraft, das Werk als Ganzes von Temperament erfüllt und klangschön in seiner Vielfarbigkeit. In Max Eberweins Kantate „Heilig ist der Herr Zebaoth" (komponiert 1821) macht sich Haydns und Beethovens Einfluß bemerkbar. Er erweist sich als ein für seine Zeit fortschrittlich gerichteter Musiker. Brachte er doch als rudolstädter höfischer Musikdirektor kurz nach ihrem Erscheinen Beethovens Sinfonien, Haydns Oratorien und Webers „Freischütz" zur Aufführung.

Im großen stimmungsvollen Rokoko-Saale der Heidecksburg, der im Licht von 400 Kerzen erstrahlte, gab es zwei historische Konzerte. Es war wie ein Familienfest des fürstlichen Hofes, bei denen Festspiele in Form von Serenaden, Pastorellen, Balletten aufgeführt wurden. Seinerzeit setzten sich die Instrumentalisten meistens aus den Hausmannsleuten und Lakaien zusammen, denen bei festlichen Gelegenheiten Aushilfen von den benachbarten Höfen beigesellt wurden. Eine Reihe trefflicher Dirigenten wirkten hier, die sich auch als Komponisten bewährten: Erlebach (1683), der „gräfliche Musiker und Kammerdiener", Christoph Foerster (1693), der Schöpfer von mehr als 300 Suiten und Konzerten; Georg Gebel (1709), von dem die Kapellbibliothek nicht weniger als 273 (!) Kirchenkantaten enthält; Christian Scheinpflug (1722), der eine Oper „Mithridates" komponierte und von seiner Zeit besonders geschätzt war als Meister der schönen Melodie; Max Eberwein (1775), der manches Goethesche Lied vertonte. Diese Meister kamen in einem „Collegium musicum am Rudolstädter Hofe zur Goethezeit" im zweiten Konzert des historischen Musikfestes zu Worte mit Werken, unter denen Scheinpflugs überaus köstliche Suite für Orchester (1760) hervorragte. Wie farbenreich ist die Klangpalette. Flauto d'amore, Oboe, Fagott musizieren zum Streichorchester und haben Freude an weit gesponnener Melodik und geistreicher Kontrapunktik. Diese Suite ist ein Wertstück besonderer Art. Leider kann nicht das einzelne des interessanten Programms aufgeführt werden. Hervorgehoben sei die feinnervige Deklamation Erlebachs in den Gesängen aus seiner „Harmonischen Freude musikalischer Freunde". Die Sprachakzente finden in der empfindsamen rhythmischen Gliederung der Melodie eine so feine Stütze, daß man hier auf Erfüllung von Forderungen

stößt, die eine spätere Zeit als etwas Besonderes aufstellte. — Eine „Schiller-Goethe-Morgenfeier" im Stile einer Goetheschen Sonntagsmusik bescherte Dichtungen von Schiller und Goethe in der Vertonung der Zeitgenossen.

Das ebenso geistlebendige wie gefühlsstarke Musikfest klang aus mit einer trefflichen Aufführung von Händels „Jephtha". Als Schlußapotheose erklang die Festmusik aus den „Meistersingern". Zahlreich waren die freudigen Helfer am schönen Werk, das Ernst Wollong leitete, mit starkem Temperament das Ganze meisternd und um das Einzelne bedachtsam besorgt.

Was in Rudolstadt im Jahre 1710 sich als Wahrheit erwies, es wurde aufs neue 1926 offenbar:

„Womit der Trauer-Geist die Hertzen pflegt zu plagen,
diß kann der Saiten-Klang und die Musik verjagen."

Vom Leipziger Arbeiter-Händelfest

Von Wilhelm Weismann

Kaum waren die gewaltigen Klänge des vorjährigen Händelfestes verhallt, als man in Leipzig aufs neue zu einem Händelfeste zu rüsten begann. Diesmal waren es aber weder die Musiker noch die Musikwissenschaftler, noch etwa das, was man unter dem musikalischen Leipzig versteht, sondern einzig und allein die Leipziger „Arbeiter-Sänger", die in Verbindung mit dem Allgem. Arbeiterbildungsinstitut und unter Führung ihrer wagemutigen Dirigenten Barnet Licht und Otto Didam ein dreitägiges Fest veranstalteten, das auf soziale Weise (niedere Eintrittspreise) die Kunst Händels breiten Volkskreisen vermitteln sollte. Eine, nicht nur dem Wesen Händelscher Kunst würdige Auffassung, sondern auch der echt sozial denkenden Persönlichkeit Händels selbst.

Es ist ein schönes Zeichen für die Echtheit der heutigen Händelbewegung, daß sie bereits ihre Wurzeln im Volke selbst zu schlagen beginnt. Das heutige Musikergeschlecht ist viel zu gebildet, zu intellektuell eingestellt, als daß man den von ihm ausgehenden Bewegungen nicht zuerst mit einigem Mißtrauen begegnen müßte. Nehmen aber breitere Kreise eine derartige Bewegung, wie etwa hier die Händel-Bewegung, instinktiv auf, empfinden sie, daß sie irgendwie etwas mit dieser Kunst zu tun haben, daß sie ihnen etwas geben kann, so ist unzweifelhaft, daß diesem Vorgang etwas Innerliches zugrunde liegt, es nicht nur bei einer „Bewegung" bleiben werde, sondern zu einer wirklichen Erneuerung kommen könne. Diesen Eindruck, der sich gelegentlich schon bei dem sehr frischen Musizieren Händelscher Instrumentalmusik durch das Arbeiter-Kammerorchester einstellte, hatte man denn auch bei dem stattgefundenen Feste. Mit welchem Feuer und mit welcher Begeisterung sangen teilweise die Chöre. Gewiß nicht immer schön, aber man bedenke auch, welch unermüdliche jahrelange Arbeit von seiten der Dirigenten dazu gehörte, um die aus Männerchoranfängen hervorgegangenen Chöre an solchen Kunsttaten, wie es die Aufführungen Händelscher Oratorien sind, teilhaben zu lassen.

Als die beiden Hauptwerke des Festes waren „Samson" und „Herakles" gewählt worden. Der „Samson" in einer neuen Einrichtung von Otto Didam, die sich stark auf die Chrysandersche stützt, vor allem aber noch eine ganze Reihe Arien wegstreicht (das ganze Werk ist von drei auf zwei Akte reduziert), ein Verfahren, das kaum zu rechtfertigen ist. Dem Organismus dieses großartig angelegten Werkes wurden dadurch Kräfte entzogen, und zwar gerade jene, Personen und Situationen vertiefenden Kräfte, daß man, genau betrachtet, lediglich den äußeren Gang der Handlung vor sich hatte. Wie sollte sich da z. B. die Gestalt des Samson einprägen, da er nur zwei Arien statt ihrer sechs zu singen hatte; etwa durch die Rezitative? — Gerade für die Arbeiter ist es wichtig, daß sie mit dem originalen und nicht mit einem zugestutzten Händel aufwachsen. Es ist allmählich Zeit, daß die antike Größe seiner Oratorien aus der bürgerlichen Enge derartiger Reduktionsbearbeitungen befreit werde. Wir müssen wieder lernen, den mächtigen Odem, der seine Werke beseelt, auszuhalten; aber hierzu, nämlich zum Aushalten, gehört allerdings ein Dirigent und Solisten, die wissen, was sie zu tun haben. Sonst wird nämlich

Händel auf die Dauer sehr langweilig. Beim „Samson" war das zwar keineswegs der Fall, dafür sorgten schon die mit elementarer Wucht singenden, von Didam ganz trefflich vorbereiteten Chöre, aber es gab doch Mißverständnisse und Unentschiedenheiten genug (namentlich in den Arien, Orchesterbegleitung!), die da zeigten, daß, um zu einem vollen Verständnis Händels zu gelangen, noch gar vieles zu lernen sei. So vor allem einmal ein schwankungsloses Grundtempo bei voller Freiheit, im einzelnen zu modifizieren; hingegen weg mit den vielen Ritardandi. Ebenso spukt immer noch der alte, starre Händel herum, ein toter Mechanismus, sehr weit verschieden von jener konzentrierten Kraft, die sich gelegentlich in einem Tempo conciso äußert, im übrigen sich aber in den mannigfachsten Stadien bewegt. Da ist es eben sehr wichtig, daß man das Individuelle einer Arie, eines Chores aufs klarste erkennen lerne und aus dieser Erkenntnis heraus die Gestaltung vornehme. Welche Welt tritt da auf einmal in Erscheinung! Aber wo findet man heute wiederum die Solisten, die wirklich eine Händelsche Arie von innen heraus zu gestalten vermögen? Es sind deren ganz wenige und von den beim Feste Mitwirkenden war vielleicht Dr. W. Rosenthal der einzige, der in verschiedenster Hinsicht befriedigen konnte. Trotzdem, es war etwas in dieser Samsonaufführung, daß im Sinne unserer Eingangsworte ein ungemein Positives darstellt. Es war das Leben, das sich in ihr Bahn brach und ein unbedingtes, heißes Bemühen, diesen Händel irgendwie zu packen, ihn nicht zu lassen, bis sich das Geheimnis seiner Kunst offenbare. Und darüber dürfen wir uns freuen. — Die Aufführung des „Herakles" unter Barnet Licht war nicht so stark bewegt, dafür ausgeglichener, beruhigender. Sie stand beträchtlich höher als die vor $1^1/_2$ Jahren unter ihm stehende; besonders die Männerstimmen hatten gewonnen. Was weiter oben über die Gestaltung der Arie gesagt wurde, gilt auch hier. Wie peinlich wirkten gerade auch hier die vielen Kürzungen und Zusammenziehungen. Manches war verfehlt im Charakter, so z. B. die Stelle „Schatten und Wahngebild" im Eifersuchtschor. Gerade das Gegenteil wie ein Schatten, nämlich massiv und schwerfällig wurde die Stelle gesungen. Im übrigen bemühte sich auch Licht mit aller ihm zu Gebote stehenden Energie um die plastische Durchdringung des Werkes, so daß man auch hier von einem starken Eindruck reden darf. — Von den in beiden Werken mitwirkenden Solisten nahm neben Dr. Rosenthal (Herakles) besonders Martha Adam (Mikah, Dejanirah), Ilse Helling-Rosenthal (Jole) und Anton Maria Topitz (Samson, Hyllos), der, obwohl kein Händelsänger, sein letztes zu geben bemüht war, für sich ein. Sehr würdig sang Oskar Laßner den Manoah und beim Harapha ließ er's beim nötigen Humor nicht fehlen. Bei Hedwig Didam-Borchers (Dalila) mangelte es, bei sehr schöner Stimme, an der Gestaltung.

Über zwei weitere Veranstaltungen, nämlich einen Kammermusikabend und den bereits im Vorjahre aufgeführten Tamerlan können wir uns kürzer fassen. Ersterer brachte als Einleitung einen wertvollen, allgemein gehaltenen Händel-Vortrag von Prof. Arnold Schering, dem eine Reihe Instrumentalwerke und zwei Bruchstücke aus den Italien. Kantaten (gesungen von Hedwig Didam-Borchers) folgten. Hervorgehoben sei der eminente, fast raffiniert registrierte Vortrag Günther Ramins von der G-Moll-Suite Nr. VII und der G-Dur-Chaconne (21 Variationen) auf einem Konzert-Cembalo der Firma Neupert in Bamberg. Bedauerlicherweise gelangte dieses herrliche Instrument in den Oratorien nicht zur Verwendung. Das in diesem Konzerte mitwirkende Leipziger Sinfonie-Orchester unter der temperamentvollen Leitung Otto Didams bestritt auch in Samson und Herakles den Instrumentalpart. — Über den festlich aufgeführten Tamerlan ist nichts weiter zu bemerken. Ich glaube nicht, daß er für die Arbeiter einen Gewinn bedeutet hat, wie er auch in keiner inneren Beziehung zum Feste stand. Wir hätten gern einen andern Ausklang gewünscht. Vielleicht war es manchem interessant, auch eine Händelsche Oper kennenzulernen; aber nötig und glücklich war dieser Ausklang nicht.

Zusammenfassend betrachtet aber bedeutet dieses Arbeiter-Händelfest, das erste seiner Art, ein Ruhmesblatt in den Annalen der Arbeiterbildungsbewegung. Daß die Arbeiter aus eigener Initiative heraus nach dieser großen überpolitischen Kunst mit ihrem Ethos, ihren Helden, ihren Charakteren, kurz, der Fülle ihres Menschentums gegriffen haben und sie sich selbst vor Augen stellen, ist eine Tat, die in allen Kreisen größte Achtung verdient.

Aus „Zur Naturgeschichte des Genies“

Von Dr. Karl Kock, Hamburg

Wie es einen höheren Optimismus gibt, der sich aufbaut auf dem Pessimismus, so findet man auch einen höheren und sublimierten Egoismus darin, daß der Mensch im allgemeinen, besonders aber der ausgesprochene Seelenmensch, das Gute lieber tut als das Böse, indem es ihn befriedigt und selig beruhigt, oder daß der Künstler jeder Art unter Hintansetzung naheliegender, alltäglicher Interessen Kunstwerke für die Menschheit schafft, weil das künstlerische Schaffen an und für sich seine Seligkeit ausmacht.

*

Der Künstler im wahren und weitesten Sinn, also auch der Philosoph, ist der Mittler zwischen der Urkraft oder dem Kern der Welt und der äußeren und äußerlichen Erscheinungswelt. Als solcher ist er weder Deutscher, Franzose, Engländer oder Australneger, weder Aristokrat noch Demokrat im politischen Sinn, weder Christ, Jude, Mohammedaner noch Buddhaist, sondern der wahre, intime Seelenmensch. Es darf aber behauptet werden, daß, soweit unsere Erfahrungen reichen, der Indogermane die größten Anlagen zum wahren schaffenden Künstler gezeigt hat.

*

Die Neuerungssucht, das absichtliche und planmäßige Streben nach Originalität, kurz alles, was aus der Region der Zwecke stammt, ist für die wahre, echte Seelenkunst unfruchtbar und meist schädlich. Als einziges Residuum in dem Aschenhaufen des täglich wieder verbrennenden Neuen bleibt als kleines Goldkörnchen eine Förderung des Technischen.

*

Weil das wahre Künstlertum auf dem Erleben, auf dem Gemütsfundament ruht und nicht prinzipiell auf der Vernunft, dem Organ der Verstellung, so ist der wahre Künstler auch aufrichtig, und zwar ohne es selbst zu wissen.

*

Daß bei der abnormen Empfindlichkeit und leichten Verletzlichkeit des Künstlers die Härten und Schroffheiten des Alltags mit besonderer Eindringlichkeit und Gegensätzlichkeit auf ihn einwirken und ihn leicht dem Pessimismus in die Arme treiben, ist eben so einfach zu begreifen, wie daß der Künstler in seiner Kunst einen Zufluchtsort und Hafen findet vor den Greueln der Erscheinungswelt. So aber ist er zugleich in der rechten Bereitschaft dazu, die Kunst als Sprungbrett für einen höheren Optimismus anzusehen und von seiner Göttin den Schlüssel für die wahre Erkenntnis und Ethik in Empfang zu nehmen.

*

Man kann im ganzen drei Phasen des genialen Schaffens unterscheiden, die mehr oder weniger ineinander übergehen, aber auch zeitlich weit voneinander getrennt verlaufen können. Als erste Phase kann man aufstellen die völlig versenkte, das Individuum des Alltags in sich vergessen machende Stimmung der reinen Aufnahme der inneren oder äußeren Erfahrungsmomente, sozusagen des künstlerischen Materials, die in einer reinen, von Unruhe freien Gemütsverfassung begründet liegt. Die zweite Phase ist der Verarbeitung des aufgenommenen Stimmungsmaterials der ersten gewidmet unter mehr oder weniger großen Erregungserscheinungen der Seele und des Organismus. Das Eisen wird geglüht und gehämmert. Die Phase der dritten Tätigkeit findet aber unter dem Vorsitz der Vernunft statt. Es wird geordnet, gebessert, gefeilt und poliert.

*

In jedem Berufe gibt es Handwerker, Gelehrte und Künstler, wobei allerdings viele Mischungen stattfinden.

*

Vom Kern der Welt oder vom „Ding an sich“, wie Kant sagen würde, oder vom „Willen“, wie Schopenhauer charakteristisch andeutend sagt, ist eigentlich überhaupt keine Vorstellung möglich, weder bildlich noch begrifflich, aber soweit es nur immer für unsere Auffassungs-

fähigkeit gefühlsmäßig und intellektuell möglich ist, geben die Künste uns Ahnungen von der Urkraft, und die Musik, das ist ihre Stimme.

*

Der Laut ist Ausdruck des Lebensgefühls, und wie die Organismen komplizierter wurden, gestalteten sich Worte, Sprache und Gesang. Mit der Musik wurde der Ring gleichsam geschlossen, indem der Kern zum Kern zurückkehrt.

*

Es wird manchmal behauptet, der Instrumentenbau hinge von den Fortschritten der musikalischen Entwicklung ab; andere sagen wieder, diese würde prinzipiell beeinflußt von den Fortschritten der Instrumentenmacher. Es ist weder das eine noch das andere richtig. Wo das Genie spricht, da ist der wahre Fortschritt. Geniale Instrumentenbauer werden den Komponisten beflügeln, wie umgekehrt. Überall auf dieser materiellen Welt hängen wir ab von der Gnade des Transzendenten.

*

Das Talent ist von dieser Welt und stellt nur eine Erscheinung von Geschicklichkeit dar, das Genie aber stammt direkt aus einer andern Heimat, wo von Gesetzen, die wir beurteilen können, keine Rede ist. Daher sind auch die Genialen aus den Eigenschaften ihrer Vorfahren nicht erklärbar, wie sie selbst auch nicht imstande sind, wieder Geniale hervorzubringen. Im Gegenteil: Heroum filii noxae. Es blitzt auf wie ein glänzendes Meteor am Nachthimmel, und so flammen wieder beim Genie die Stimmungen zur schöpferischen Tat ebenfalls wie Meteore auf.

*

Wie mehr oder weniger alle Künstler, so steht ganz besonders der Komponist erstaunt vor den Ergebnissen seiner eigenen Inspiration, da sie ein unabweisbares Zeugnis ablegen für eine jenseits des bewußten Willens gebieterisch waltende geheimnisvolle und unerkennbare Welt.

*

Alles eigentliche Erfinden ist Sache des Genies, nicht des Talentes, das nur mit dem vom Genialen Erfundenen geschickt arbeiten kann. Nur das Genie kann auch in der Musik edle und charakteristische Melodien und Motive hervorbringen.

*

Die wahrhaft Großen sind stets von der Anschauung und vom Erlebnis in ihrem Schaffen ausgegangen. In diesem Sinne sind besondere Repräsentanten für die Philosophie Schopenhauer, für die Dichtkunst Goethe, für die bildenden Künste Rembrandt und Michel Angelo und für die Musik Beethoven.

*

„Ich komponiere jeden Morgen von 8—10“, sagte mir einst ein Musiker. Die Quantität seiner Werke ist denn auch anerkennenswert.

*

Alle die Absichten und begrifflichen Veranstaltungen und Versuche unserer geniearmen, künstlerisch unfruchtbaren Epoche, das Neue in den Künsten, koste es, was es wolle, zu erzwingen, natürlich nicht ohne die kleine Nebenabsicht, sich als Entdecker und weithin genannter Pionier den Säckel anzufüllen, werden geschlagen durch das Wort Beethovens: „Das Neue gebiert sich von selbst.“

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Das Berliner Opernleben war bis zum 1. Mai auf drei Häuser verteilt: die Staatsoper, die in zwei Gebäuden, Unter den Linden und am Königsplatz spielte, und die Städtische Oper. Während diese unter dem tatkräftigen Intendanten Tietjen eine außerordentliche Initiative entfaltet, entbehrt die Staatsoper seit der Entlassung Max v. Schillings immer noch des Führers,

ein Interregnum, das auf die Dauer unhaltbar ist. Seit dem 1. Mai spielt die Staatsoper wegen des Umbaues der „Oper unter den Linden" nur im Haus am Königsplatz, das nunmehr nach der Umbenennung des Königsplatzes den Namen „Oper am Platz der Republik" führt.

Ein Rückblick auf die Opernereignisse der letzten Monate umfaßt eine Fülle der Gesichte, die sich, verschieden voneinander, wie sie sind, im Rahmen eines kurzen Artikels auch dann nicht unterbringen und ordnen lassen, wenn die Niederungen ausgesprochener Publikumsopern vom Niveau der unerträglich brutalen „Tosca" grundsätzlich von der Betrachtung ausgeschlossen bleiben. Es kann daher im folgenden nur das Wichtigste herausgegriffen werden.

Der gewaltsamste Vorstoß gegen das, was man bisher unter dem Begriff „Oper" oder „Musikdrama" verstand, Alban Bergs „Wozzeck", ist seiner Zeit aus Anlaß seiner Uraufführung in der Berliner Staatsoper unter Kleiber hier Gegenstand des Berichts gewesen. Das Verhängnisvolle des Bergschen Experiments besteht in der völligen Erdrosselung des Gesangs. Damit ist die Wandlung der Musik zu einem Artistentum vollzogen, das jede auch nur loseste Verbindung mit der Quelle aller Kunst, dem Empfinden des Volkes, eingebüßt hat. Der Versuch, ein solches zukunftsloses Experiment als „Fortschritt", als Erfüllung einer „Zeitnotwendigkeit" hinzustellen, konnte nur in einer Epoche völliger Verwirrung der Geister unternommen werden. Und wenn es auch der verbissenen Zähigkeit der Universal-Edition gelungen ist, den „Wozzeck" in einer Reihe von Aufführungen über die geduldigen Bretter der Staatsoper peitschen zu lassen — er ist Angelegenheit einer Gruppe von Esoterikern geblieben, von einem lebendigen Widerhall kann keine Rede sein.

Lebendige Kunst unterscheidet sich von asozialer Eigenbrötelei eben nun einmal dadurch, daß sie in einem Allgemeingefühl beheimatet ist. Diese Überzeugung ist von Romain Rolland (Johann Christoph, Bd. III) mit so ergreifender Kraft und in so wundervoller Form ausgesprochen worden, daß ich mir nicht versagen kann, seine Worte hier zu zitieren, zumal sie eine treffende Charakterisierung gewisser moderner Musikertypen enthalten:

„Die Künstler von heute schreiben nur für eine eitle, mehr oder weniger anarchistisch gesinnte Auslese, die keine Wurzeln mehr im sozialen Leben hat und ihre Ehre darein setzt, die Vorurteile und Leidenschaften der übrigen Menschheit nicht mehr zu teilen oder ihr Spiel damit zu treiben. Ein schöner Ruhm, sich aller Lebenswerte zu berauben, nur um den anderen nicht ähnlich zu sein! Sie mögen sich begraben lassen! Wir anderen wollen uns den Lebenden zugesellen, wollen an der Erde Brüsten trinken, wollen teilhaben an allem Tiefsten und Heiligsten unserer stammverwandten Geschlechter, an ihrer Liebe zur Familie und zum Heimatboden".

Was an Leo Janazeks „Katja Kabanowa" — ich gelange nunmehr zu der neuen Oper des Autors der „Jenufa", die vor einiger Zeit in der „Städtischen Oper" Berlin, unter der ebenso impulsiven wie feinfühligen Leitung Fritz Zweigs zur Erstaufführung gelangt ist — wirksam und anziehend ist, verdankt der mährische Meister im wesentlichen der Verwurzelung seiner Kunst im Heimatboden. Wenn die gesunde Phantasie Janaceks, wenn seine originelle Kunst in der Entwicklung und Veränderung volkstümlicher Motive für die Zwecke zwingender dramatischer Wirkungen, wie ihrer die Höhepunkte seiner Oper bedürfen, nicht ausreicht, so ist es nicht der Charakter seiner Musik, die überall lebendigen Odem hat, sondern ein Mangel an zusammenfassender Kraft. Es fehlt — mit Ausnahme einer in brennenden Farben aufleuchtenden Bekenntnisszene von der Art, wie wir sie in Tolstois „Macht der Finsternis" erleben — an Steigerungen und Gipfelungen von hinreißender Kraft. So kam es, daß der meisterlich gearbeiteten, an überraschenden, dem mährischen Heimatboden und dem russischen Volkstum entnommenen harmonischen Wendungen reichen Oper Janaceks nicht der Erfolg beschieden war, den seinerzeit die kraftvollere Jenufa, die berühmt gewordene ältere Schwester der Katja Kabanowa davongetragen hat. Die Darlegung, inwiefern diese geringere Wirkung zugleich in Mängeln des Textbuches begründet ist, würde hier zu weit führen.

Durfte man der Leitung der Städtischen Oper Dank dafür wissen, daß sie für das Werk des ausgezeichneten mährischen Musikers eingetreten ist, auch wenn ihm ein stärkerer äußerer Erfolg nicht beschieden war, so darf man sie zu ihrer liebevollen Pflege Mozartscher Opern auf das wärmste beglückwünschen! Aufführungen, wie sie der „Entführung aus dem Serail"

und „Cosi fan tutte" unter Bruno Walter, dem glühenden Mozartverehrer und geistsprühenden Dirigenten, zuteil wurden, hoben die Städtische Oper auf ein sehr hohes künstlerisches Niveau, das — unter dem gleichen musikalischen Leiter — auch der Wiedergabe des Rossinischen „Barbiers" in der Neitzelschen Bearbeitung gewahrt blieb. Dagegen standen die Wagner-Aufführungen — es wurde u. a. der ganze „Ring" geboten — nicht überall auf der Stufe des ‚Tristan", der zwar nicht eigentlich zur Domäne Bruno Walters, des Dirigenten, gehört, aber dessen suggestive und nervige Gestaltungskraft und sehr persönliche Auffassung Takt für Takt an sich erfahren durfte. Zu den wirkungsvollsten Wagner-Abenden gehörte eine Aufführung der „Götterdämmerung" unter Egon Pollak (Hamburg) als Gastdirigenten. Erwähnen wir noch den Versuch, Tchaikoffskys „Pique Dame" zu neuem Leben zu erwecken — einen Versuch, der angesichts der zwar vielfach reizvollen, aber nur stellenweise dramatisch wirksamen Musik und des im schauerromantischen Sinn gespensternden Textbuchs nicht gelingen konnte — und eine Aufführung der reizenden „Opernprobe" von Lortzing, so dürfte wenigstens der wichtigsten Taten der Städtischen Oper gedacht sein.

Daß die Staatsoper durch das nunmehr schon viele Monate währende Interregnum in ihrer Initiative gelähmt war, ist nur zu begreiflich. Ihre Wirkungsfähigkeit wurde darüber hinaus durch die Notwendigkeit beeinträchtigt, den ganzen auf das Haus unter den Linden zugeschnittenen Apparat der Bühne am Platz der Republik anzupassen — das gab eine Fülle organisatorischer Arbeit. Wenn trotzalledem noch im Haus unter den Linden ein Zyklus, der sämtliche Werke Wagners vom Rienzi bis zum Parsifal umfaßte — er wurde abwechselnd von Kleiber, Blech und mit besonderer künstlerischer Wirkung von Karl Muck als Gast dirigiert — trotz naturgegebener Ungleichmäßigkeiten im ganzen genommen einen bedeutenden Eindruck hinterließ, wenn eine Richard Strauß-Woche mit dem Komponisten am Pult mit starkem Publikumserfolg herausgebracht werden konnte, so geht daraus hervor, daß es nur der zusammenfassenden Kraft eines energischen und — das wäre die Voraussetzung! — von allen bürokratischen Hemmungen befreiten Intendanten bedarf, um der Staatsoper den hohen künstlerischen Rang, den sie heute noch einnimmt, auch in Zukunft zu wahren. Weniger gut beraten war die Staatsoper bei der Auswahl der Neueinstudierungen und Novitäten. Die Schmachtseligkeit des Massenetschen „Werther", eines Werkes raffinierter Routine, ist uns heute unerträglich. Er verschwand denn auch nach einigen Aufführungen, die von Meyrowitz geleitet wurden, in der Versenkung. Bernhard Schusters Oper „Der Dieb des Glücks" krankt daran, daß ein als solcher ganz netter Einfall gewaltsam zu einer Handlung in drei Akten ausgewalzt wird. Die geschickt instrumentierte, aber wenig persönliche Musik verrät die Hand des routinierten Kapellmeisters. Sie plätschert in den sattsam bekannten Melismen des Wagnerepigonentums einher, dessen wir nachgerade müde geworden sind. Der Grundfehler des Werks besteht in der ruhelos wechselnden Charakteristik, die nicht dem Ganzen einer Szene, sondern — Takt für Takt — jeder auch nur geringfügigsten Wortwendung gerecht zu werden sucht. Was gelegentlich an hübschen Einfallen und Witzen in dieser der Ruhepunkte empfindlich ermangelnden Partitur steckt, kam in einer vergröbernden Wiedergabe nicht zur Geltung. Es war keine glückliche Idee, daß die Aufführung unter Kleiber und Holy aus dem Schelmenspiel eine derbe Groteske machte. Nichts ist im Reiche des Humors bekanntlich tödlicher, als Übertreibung. Es ist demnach anzunehmen, daß eine weniger karikierende Aufführung zwar nicht über die unleugbaren Schwächen der Oper hinweggetäuscht haben würde, aber sie immerhin in einer weniger grellen Bedeutung gezeigt hätte.

Glücklicher war die Staatsoper auf dem Gebiet des Balletts insofern, als die sprühende, rhythmisch lebendige Musik, die Manuel de Falla zu der „Vogelscheuche" geschrieben hat, durch die Geschicklichkeit, mit der Max Terpis die Handlung ins Tänzerische umzusetzen verstand, in ihrer Wirkung unterstrichen wurde. Harmloser gab sich das Ballett „Don Morte", dessen begabter Komponist, Fr. Wilckens, vorerst noch den Spuren der Prinzessin „Salome" errötend folgt.

Des 100. Todestags Carl Maria v. Webers gedachte die Staatsoper durch ein liebevoll vorbereitete Aufführung des „Freischütz" unter Erich Kleiber.

Hermann Suter

gestorben am 22. Juni

Durch den Tod Hermann Suters hat die schweizerische Tonkunst den schwersten Verlust erlitten, der ihr zur Zeit widerfahren konnte: Ihr repräsentativster Komponist starb in einem Alter und auf einer Entwicklungsstufe, die dazu berechtigten, von diesem ernsten, in sich gekehrten Mann weitere Werke zu erwarten, die das Ansehen der schweizerischen Tonkunst gerade auch im Auslande zu befestigen und auszudehnen vermochten, und zwar in einer Art, wie es in so starkem Maße durch das Chorwerk „Le Laudi di Francesco d'Assisi" der Fall ist, ein Werk, das seinen Siegeszug durch die Welt gerade so recht angetreten hat. Und nun hat diesen Künstler, der in weiser Erkenntnis seiner Kräfte einen Teil seiner öffentlichen Musikämter abgegeben hatte, um sich desto mehr seinen langsam ausreifenden Werken widmen zu können, der Tod unerwartet dahingerafft, der ihm allerdings schon ein Jahr zuvor ins Auge schaute. Aber noch einige Wochen vor seinem Dahinscheiden hatte der Sechsundfünfzigjährige in aller Frische der Tagung der schweizerischen Musiker beigewohnt, so daß sein Tod auch seine ihm nahestehenden schweizerischen Kollegen überraschte.

Was Suter im besonderen für das schweizerische und in noch speziellerem Sinne für das Basler Musikleben bedeutete, ist eine Angelegenheit für sich. Auch von seinen Werken kommt manches nur für die Schweiz in Betracht, an die er sich mit einer ganzen Anzahl patriotischer Werke wendete. Gehörte doch Suter zu den schweizerischen Tonsetzern, die der schweizerischen Tonkunst einen eigenen, nationalen Charakter zu geben versuchten. In seiner Sinfonie op. 17, leider der einzigen, die Suter schrieb, verwendet er nach dem Vorgang Hans Hubers schweizerisches Musikmaterial. Aber gerade diese Sinfonie ist ein Werk geworden, das die nationalen Bande ohne weiteres sprengt und in der Sinfonik unserer Zeit eine erste Stelle einnimmt, mag sie gerade in Deutschland noch nicht so verbreitet sein, wie sie es verdiente. Man erkennt an diesem Werk Suters geistige Selbständigkeit vielleicht am sichersten; es gibt da einen Satz, der den Hahnenruf, also etwas Äußerliches, in den Mittelpunkt stellt. Wie nun aber Suter dieses Motiv im musikalisch-absoluten Sinn verwendet und zu innerer Gestaltung bringt, das zeigt ihn als einen Meister, der über das Wesen der Instrumentalmusik im Innersten nachgedacht hat. Überhaupt spielt die Natur bei Suter eine hervorragende Rolle. Sein drittes Quartett G-Dur trägt den Untertitel „Amselrufe", und wieder gewahren wir, wie ein Äußeres in seelisch-musikalischem Sinne verinnerlicht wird. Als Komponist vertrat Suter strengste, auf absolutes Können sich stellende Schule, kultivierte jene meisterhafte Solidität, wie sie sich in großem Maßstabe zum letzten Male in Brahms verkörperte. Dieser ist auch ganz besonders Suters innerer Lehrmeister gewesen, und man wird wohl sagen können, daß Suter für die heranwachsende schweizerische Komponistengeneration eine bewußte und unbewußte Kontrolle bedeutete, die der schweizerischen Tonkunst in den Jahren der europäischen Musikentgleisung außerordentlich zustatten gekommen ist. Gerade auch hierin offenbarte sich die Kraft von Suters starker innerlich gefestigter Persönlichkeit. A. H.

Zu unsern Musik- und Bilderbeilagen

Unsere Leser finden in der Musikbeilage ein alt- und ein neuösterreichisches Lied, das eine echt rokokomäßig reizend, von Michael Haydn, das andere von Hans Gál, einem der sympathischsten österreichischen Komponisten der Gegenwart, bekannt geworden vor allem durch seine Oper „Die heilige Ente". Unser Lied zeichnet sich durch eine sehr sorgsame und feinsinnige Wortbehandlung nebst gewählter Begleitung aus, die lang gehaltenen nachromantischen, oft so hysterischen „Ausdruckstöne" sind fast verschwunden, das Lied, dessen melodische Kraft zwar nicht hinreißend ist, verlangt Sänger, die auch zu artikulieren vermögen. Gerade in diesem Sinne bietet es unserer Zeit gar mancherlei Aufgaben.

Großes Interesse wird bei den Geigern und Musikfreunden die Erfindung des „Polyphonbogens" erregen, die von dem trefflichen Geiger Hermann Berkowski herrührt und auf dem Bilde klar sichtbar wird. Die Erfindung ermöglicht, sämtliche Saiten des Instruments gleichzeitig anzustreichen und auszuhalten, d. h. mit einem Bogenstrich vierstimmig Akkorde mit gehaltenen Noten zu spielen. Der Polyphonbogen hat eine besondere Mechanik, die es während des Spielens gestattet, je nach Bedarf die Bogenhaare zu straffen oder zu entspannen.

Schon vor über 20 Jahren machte Arnold Schering in einem Artikel dieser Zeitschrift: „Verschwundene Traditionen des Bach-Zeitalters" auf die Existenz derartiger Bogen aufmerksam, wobei ein Für und Wider sich entwickelte. Heute interessiert, von historischen Erwägungen abgesehen, die praktische Möglichkeit, mit einem derartigen Bogen besonders Bachsche, aber auch viele sonstige ältere Violinmusik „polyphon" spielen zu können; weiterhin auch diejenige einer Beeinflussung auf die kommende Violinliteratur. Wir werden hier natürlich vorsichtig sein und ruhig abwarten; zu wünschen wäre zunächst, daß Berkowski nächsten Winter seine Erfindung in zahlreichen Konzerten den Geigern vorführt. Denn in solchen Fällen will möglichst jeder selbst urteilen können.

Neuerscheinungen

Paul Bekker: Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen. 8⁰, 237 S. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart-Berlin-Leipzig 1926.

H. W. von Waltershausen: Musik, Dramaturgie, Erziehung. Gesammelte Aufsätze. 8⁰, 298 S. Drei-Masken-Verlag, München 1926.

Paul Frank: Kurzgefaßtes Tonkünstlerlexikon. Neu bearbeitet von Prof. Dr. Wilh. Altmann. 12. sehr erweiterte Aufl. 8⁰, 482 S. Carl Merseburger, Leipzig 1926.

Dr. Wilhelm Kleefeld: Carl Maria von Weber. Mit 80 Abb. und 4 Tafeln. 8⁰, 88 S. Verlag von Velhagen & Klasing, Bielefeld und Leipzig 1926.

Ernst Reiter: Carl Maria von Webers künstlerische Persönlichkeit. Aus seinen Schriften. 8⁰, 82 S. Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig 1926.

Hans Pfitzner: Was ist uns Weber? (Zum 100. Todestag C. M. von Webers). 8⁰, 27 S. Dr. Benno Filser Verlag, Augsburg-Köln 1926.

Wilhelm Stahl: Franz Tunder und Dietrich Buxtehude. Ein biographischer Versuch. Mit 19 Abb. Gr. 8⁰. 79 S. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig 1926.

Johannes von Kries: Wer ist musikalisch? Gedanken zur Psychologie der Tonkunst. Mit 2 Abb. und 10 Notenbeilagen. 8⁰, 154 S. Verlag von Julius Springer, Berlin 1926.

Leopold Schmidl: Geigentechnische Offenbarungen. Der Weg zur höchstgesteigerten Geigertechnik. 8⁰, 55 S. Bosworth & Co., Leipzig-Wien.

Ulisse Prota-Giurleo: Alessandro Scarlatti „il Palermitano". (La Patria e la Famiglia). Mit 2 Bildbeigaben. 8⁰, 42 S. Im Selbstverlag des Verfassers. Neapel 1926, Largo S. Domenico 12.

Dom J. Jeannin: Etudes sur le Rythme Grégorien. Mit vielen Notenbeispielen. Gr. 8⁰, 231 S. Etienne Gloppe, Editeur, Lyon. Place Bellecour 30.

Vassil Stoïn: Hypothèse sur l'Origine Bulgare de la Diaphonie. Kl. 8⁰, 44 S. Imprimerie de la Cour, Sofia 1925.

Allgemeine Musikgesellschaft in Basel 1876—1926. Festschrift zur Feier ihres 50jähr. Bestehens i. A. der Kommission verfaßt von Dr. W. Mörikofer. 8⁰, 355 S. Basel 1926. Diese Festschrift ist eine vorwiegend interne Angelegenheit, denn etwa 7/8 ihres Umfangs nimmt eine ausführliche Programmaufstellung sämtlicher seit der Gründung der Gesellschaft stattgefundenen Konzerte, ein alphabetisches Register der aufgeführten Komponisten, sowie ein genaues Verzeichnis sämtlicher Mitwirkenden in diesen 50 Jahren, ein. Außer einem Vorwort von Dr. W. Mörikofer findet man noch einen Aufsatz „Aus der Geschichte der A. M. G." von diesem, ferner die wohlgelungenen Abbildungen von 1. Dr. J. J. Burckhardt, dem I. Präsidenten der A. M. G., 2. Dr. Alfred Volkland, Kapellmeister der A. M. G. 1876 bis 1901 (1926 ist ein Druckfehler), 3. Dr. Hermann Suter, Kapellmstr. der A. M. G. seit 1902, und 4. dem Basler Sinfonieorchester im Mai 1926. Den Beschluß des Bandes bildet ein Verzeichnis der Kommissionsmitglieder von 1876—1926 und der Mitglieder im Mai 1926.

Albert Greiner Die Augsburger Singschule in ihrem inneren und äußeren Aufbau. 8⁰, 27 S. und 20 S. Anhang. Bärenreiterverlag, Augsburg 1924.

Willy Hermann und Franz Wagner: Schulgesangbuch. Ausg. D für höhere Lehranstalten und Mittelschulen nach den ministeriellen „Richtlinien für den Musikunterricht" von 1925, bearbeitet unter Mitwirkung von Dr. Hans Fischer. 8⁰. I. Teil: 150 S., II. Teil: 182 S. Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde 1926.

Dr. Leopold Hirschberg: Siebenundsiebzig bisher ungedruckte Briefe Carl Maria v. Webers. VI. Bd. der „Schriften über Musik und Musiker", herausgegeben von Dr. L. Hirschberg. 8⁰, 71 S. Verlag von F. W. Gadow & Sohn, G. m. b. H., Hildburghausen 1926.

Besprechungen

NEUES BEETHOVEN-JAHRBUCH. Begründet und herausgegeben von Adolf Sandberger. 1. Jahrg. 1924. Benno Filser, Augsburg.

Es ist erfreulich, daß jetzt auch die Beethovenforschung wieder eine einende Stätte gefunden hat dank der Unermüdlichkeit Prof. Sandbergers. Möge dem Jahrbuch ein langes Leben gegeben sein.

Nach einem kurzen Vorwort des Herausgebers folgt als erster Aufsatz ein Wiederabdruck der 1846/47 in der Mainzer „Cäcilia" erschienenen Arbeit von Imanuel Faißt „Beiträge zur Geschichte der Claviersonate von ihrem ersten Auftreten an bis auf C. P. Emanuel Bach". Da die Entwicklung der Sonatenform immer mehr als eins der Hauptprobleme der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts erscheint, ist der Neudruck dieses nicht leicht zugänglichen Aufsatzes zu begrüßen. Daß er einen verhältnismäßig großen Teil des Bandes beansprucht, wird durch die Bemerkung des Herausgebers erklärt, nach der die ursprünglich vorgesehene Reihe von Arbeiten nachträglich auf zwei Jahrgänge verteilt werden mußte. Irmgard Leux teilt „Neue Neefeiana" mit, die ihrer großen Arbeit entstammen. Daß an dieser Stelle die Beziehungen Neefes zu Mozart, Haydn, den Mannheimern und Beethoven in den Vordergrund treten, ist selbstverständlich. Von Dingen um Beethoven berichten die folgenden beiden kurzen Mitteilungen: H. Rietsch „Aus Briefen Johanns van Beethoven" und Th. von Frimmel „Beethoven als Gasthausbesucher in Wien". Eine gute Betrachtung des Fideliotextes enthält W. von Waltershausen „Zur Dramaturgie des Fidelio". Opernbesucher und Regisseure können daraus manches über den dramatischen und dichterischen Wert des Fideliotextes entnehmen.

Wertvoll ist die Untersuchung von A. Lorenz „Worauf beruht die bekannte Wirkung der Durchführung im I. Eroicasatz". Gewiß bin ich einigen seiner Feststellungen gegenüber skeptisch. So halte ich die Bedeutung solcher immerhin recht großer Taktzahlen für nicht so groß, wie es in der Studie erscheint, auch scheinen mir die Rückführungen auf die Barform (S. 169) und die Reprisenbar (S. 175) etwas gesucht. Und sicherlich lassen sich aus diesem einen Beispiel nicht solche weitgehende Schlußfolgerungen ziehen wie S. 183. Das unbestreitbare Verdienst dieser Arbeit beruht darin, überhaupt einmal mit dem Studium der „Durchführung" begonnen zu haben; des Teiles der Sonatenform, von dessen Gesetzmäßigkeiten und Eigentümlichkeiten wir noch so gut wie nichts wissen. Diese Arbeit von Lorenz wie auch die Aufstellungen Wetzels in dem Werke „Beethovens Violinsonaten" werden gute Anknüpfungspunkte derartiger Untersuchungen sein. Den vielgestaltigen Inhalt des Bandes beschließen „La cultura di Beethoven in Italia", in dem G. Pannain über Aufführungen und Ausgaben Beethovenscher Werke in den letzten 100 Jahren berichtet, und eine von Ph. Losch zusammengestellte „Beethoven-Literatur 1914—23" in 606 Nummern.

Man kann den folgenden Jahrgängen mit Interesse entgegensehen. Dr. Paul Mies.

CURT SACHS: Musik des Altertums. 8⁰, 96 S. Mit 24 Abbildungen. Breslau 1924, Ferdinand Hirt.

Dieses Büchlein aus der Breslauer „Jedermanns Bücherei", deren Musikabteilung dem hervorragenden Berliner Forscher schon eine ausgezeichnete Schrift über die Musikinstrumente verdankt, zeugt von der seltenen Gabe seines Verfassers, auch einen denkbar spröden und bisher nur in Einzelzügen aufgehellten Stoff — jedem Nichtzünftler ein Buch mit sieben Siegeln! — auf streng wissenschaftlicher Grundlage und trotzdem allgemeinverständlich, ja geradezu spannend behandeln zu können. Die Darstellung umfaßt die Tonkunst der alten Kulturländer des östlichen Mittelmeerkreises: Ägypten, Syrien, Palästina, Mesopotamien, Griechenland und Rom; Das Buch schildert die bedeutungsvolle Rolle der Musik im Kult und Alltagsleben dieser Völker, ihre Instrumente und Tonsysteme und erläutert sehr anschaulich die Hauptstücke erhaltener Reste griechischer Tonsätze. Sie sind im Anhang in heutiger Notenschrift mitgeteilt, und beigefügte Tafeln mit Wiedergaben antiker Reliefs und Vasenmalereien bieten eine klare Vorstellung von der Beschaffenheit und Handhabung der alten Instrumente. — Ein einheitlicher Gesichtspunkt ergibt sich aus der Tatsache, daß das gesamte Mittelmeergebiet wie heute Europa „eine im wesentlichen gemeinsame Tonsprache besaß, von der die einzelnen Völker nur Dialekte sangen und spielten. Die Gramma-

tik dieser Sprache haben die Griechen geschrieben, und diese (um das Jahr 500 von Theoderichs Kanzler Boëthius verfaßte) Grammatik ist das wichtigste Erbe der antiken Musik"; sie ward für fast ein Jahrtausend „zur musikalischen Bibel des Abendlandes". Besonderer Nachdruck gebührt auch der Feststellung, daß der gregorianische Kirchengesang nicht von der griechischen Tonkunst abstammt, seine Quellen vielmehr — dank den Forschungen des Jerusalemer Kantors Z. Idelsohn — in Vorderasien, in Syrien und Palästina, zu suchen sind. Das unmittelbare Interesse der Gegenwart an der Musik des Altertums erblickt Sachs darin, daß sich das junge Geschlecht der Tonsetzer von den Fesseln unserer Harmonik zu befreien sucht und nach einem „selbständigen, affektgetragenen Melos strebt, wie es die Antike besaß und noch heute in der morgenländischen Musik fortlebt." Dr. G. Kinsky.

FERDINAND PFOHL: Arthur Nikisch. (Sein Leben, seine Kunst, sein Wirken.) 8°, 199 S. Alster-Verlag, Hamburg 1925.

Ein Berufener setzt hier in seiner, von frischer Begeisterung durchflammten Schrift dem Menschen und Künstler Nikisch ein würdiges Denkmal und beweist damit, daß eine dankbare Nachwelt dem Mimen, als einer Personifizierung nachschöpferischer Gestaltungsenergie verstanden, doch Kränze zu flechten vermag. In Form einer zwanglosen Biographie, ohne eine auffällige Betonung ernüchternder kalendarischer Momente, gibt Pfohl eine genetisch-analytische Herausmeißelung aller der besonderen Wesenheiten, die als persönliche und künstlerische Werteinheiten schon heute in dem Namen Nikisch wie zur Formel eines Gattungsbegriffs verdichtet erscheinen. Die Durchleuchtung des Wesens und Wirkens dieser in ihrer spezifischen Prägung einzigen und überragenden Persönlichkeit ist deutlich von einer zum Mitglauben zwingenden Gefühlsbetontheit überhaucht und von einer maßlosen Liebe befruchtet — einer Liebe, die auch verstehen und verzeihen läßt, daß die zugegeben in „parteiischem Enthusiasmus" gewollte Bespiegelung Nikischs etwas nach Aufgipfelung in begrifflichen Superlativen drängt, in häufigen Wiederholungen ausgesprochener Gedankengänge die Schlagkraft des Wortes zuweilen entspannt und verwässern macht und in breiten Auslassungen anderer, die — ohne ein Neues bringen zu wollen — lediglich als Bestätigungen um den gleichen Pol kreisen, in ihrer formalen Einheitlichkeit, der Gedrungenheit straffer Konzeption gelegentlich etwas durchbrochen erscheint. Rudolf Hartmann.

WEGE ZU BACH. Drei Abhandlungen von Friedrich Rochlitz (1769—1842). Eingeleitet und herausg. von Joseph M. Müller, — Blattau. 8°, 47 S. Augsburg, Bärenreiterverlag 1926.

Rochlitz in allen Ehren, aber zumindesten die dritte und umfangreichste der Abhandlungen, die über die Johannespassion, hätte entweder ganz fehlen oder auf ihren künstlerischen Teil beschnitten, oder aber doch so kommentiert werden müssen, daß dem die „Wege zu Bach" Suchenden die Augen aufgemacht worden wären. Denn was Rochlitz über die Entstehung der Passion im allgemeinen und vor allem der Bachschen Johannespassion im besonderen vorträgt, ist blühender Unsinn und darf heute — zumal ohne geringsten Hinweis — nicht mehr verbreitet werden. Wo kommen wir hin, wenn längst Überholtes neu gedruckt und empfohlen wird? Und das von einem Universitäts-Musikhistoriker! Rührend und immer wieder lehrreich wird es bleiben, wie Rochlitz dazu gelangte, sich das wohltemperierte Klavier innerlich anzueignen. —s.

P. MIES: Musik im Unterricht der höheren Lehranstalten. 8°, 173 S. Köln, P. J. Tonger. 1925.

Die in der gegenwärtigen Erziehung geforderte Verbindung der Musik mit anderen Unterrichtsgegenständen bringt viele Lehrpersonen in die unangenehme Lage, daß ihnen selbst nötige, tiefgehende musikalische Kenntnisse fehlen. Nach den Worten des Verfassers will das Buch vor allen Dingen für diese Personen eine Handreichung sein. Es ist aber weit mehr und bedeutet auch für den musikalischen Fachlehrer eine wertvolle Hilfe.

In Abt. I. bringt es Stoffe in verarbeiteter Darstellung (u. a. Goethes „Erlkönig", Studien an verschiedenen Komponisten), in Abt. II. läßt es Musiker und Komponisten durch Briefe und Aufsätze selbst zu Worte kommen.

Das Wertvolle an dem Buche ist, daß nur mit kurzen aber klaren Worten über das Wie des Unterrichts gesprochen wird, dagegen die ausgewählten Stoffgebiete gründlich und weitgreifend behandelt werden. Dabei weiß der Verfasser mit außerordentlichem pädagogischen Blick allen Stoffen ihren lebensnahen Wert abzugewinnen.

Das Buch ist bei dem Mangel an Literatur auf diesem Gebiete doppelt zu begrüßen und dürfte in keiner Lehrerbibliothek fehlen. Hoffentlich läßt der Verfasser diesem ausgezeichneten, lebensfrischen Werke bald einen zweiten Band folgen. Paul Losse.

DIE FAMILIE MENDELSSOHN 1729—1847. Nach Briefen und Tagebüchern herausgegeben von Sebastian Hensel. 2 Bde. 18. durchgesehene Aufl. Leipzig, Insel-Verlag.

Auf den Inhalt dieses familien- und kulturgeschichtlich hochbedeutenden Werkes braucht hier nicht mehr eingegangen zu werden, da es längst Gemeingut der gebildeten Welt geworden ist. Es sei nur mitgeteilt, daß es seit 1900 — nach dem Tode Sebastian Hensels — von dessen Sohne Paul Hensel bei jeder neuen Auflage betreut und nun vom Insel-Verlag in dessen bekannter vornehmer Aus-

stattung mit zwanzig schön gelungenen Vollbildern vorgelegt wird. M. U.

CH. SANFORD TERRY: Bach's Chorals. 8è, Bd. I, 74 S.; II, 615 S.; III, 361 S., Cambridge at the University Press. 1915/17/21.

Die Bachliteratur wächst und ist immer schwerer zu überschauen; zusammenfassende Arbeiten sind daher nicht weniger Bedürfnis als Einzeldarstellungen; auch ausländischer Fleiß ist am Werke, die Tiefen des Thomaskantors weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Terrys Arbeiten sind in Deutschland nicht mehr unbekannt und bei der einfachen, ungekünstelten Sprache auch ohne deutsche Übersetzung nicht allzuschwer benutzbar. Der englische Bachforscher liefert hier ein sorgfältig gearbeitetes Nachschlagebuch über die von S. Bach benutzten Choralmelodien und hat Ansätze dazu, wie etwa in A. Pirros Schrift, J. S. Bach the organist and his works for the organ, gründlich fortgeführt, so Bd. III für die Orgelwerke, sowie auf die Passionen und Oratorien, Bd. I, und Kantaten und Motetten, Bd. II, ausgedehnt.

Stichproben ergaben die Zuverlässigkeit der Angaben. Der Verfasser bringt eine Fülle von Nachrichten über Entstehung der Melodien, über spätere Umbildung polyrhythmischer Formen etwa zur Zeit Bachs [Beispiel III, 187/88: Herr Gott nun schleuß den Himmel auf; 1620 und 1715 (Witt)]; im Anschluß an die Vorführung von Melodien und Dichtung folgt der Nachweis, in welchen Orgelchorälen die Liedweise benutzt ist; bei Varianten ist dankenswerterweise Quellennachweis gegeben.

Daß natürlich dem einen dies, dem anderen das fehlen wird, ist begreiflich, denn so umfassende Arbeiten sind schwer völlig erschöpfend zu gestalten und bleiben in gewissem Sinne stets im Fluß; so fehlen Bd. III die bei Peters Bd. 9, neue Ausgabe, im Jahre 1914 veröffentlichten Orgelchoräle, die Bd. 40 BG. noch nicht erwähnt werden konnten, also z. B. „Wie schön leuchtet der Morgenstern" D, oder „O Herre Gott dein göttlich Wort", G; dagegen ist E. P. 9, 52, alte Ausgabe: „Jesu Leiden, Pein und Tod" (Tonsatz von Vogler) noch Seb. Bach zugeschrieben (III, S. 12). Das soll — bei der Fülle des Stoffes — kein Tadel sein! Ferner ist der 4stimmige Satz S. 3, Nr. 9 = BG. 40, 173 (Christ ist erstanden) nicht von Bach, sondern (lt. Ges. Ausgb.) Joh. C. F. Fischer zugehörig; das Choralstück S. 3 Nr. 10 = BG. 40, 174 ist auch nicht von Bach, sondern von Pachelbel; andererseits sind die drei, wahrscheinlich doch von Seb, Bach stammenden Jugendfughetten „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend", „Herr Jes. Chr., mein's Lebens Licht", „Nun ruhen alle Wälder" (Commer Bd. I, S. 2 und3) im Stile des Eisenacher Bach gehalten — leider unerwähnt geblieben. Anzumerken wäre endlich zu III 14, Westphal, nicht Rudolf († 1892), sondern Joh. Christoph W., † 1828 in Hamburg, Schüler Kittels, dessen Nachlaß 1830 versteigert wurde. Vgl. B. Jb. 05, 06 und Griepenkerl, P. VIII, 2, sowie Eitner (Qu. L.) . . . . .

Der Raum erlaubt leider nicht, auf die reichen Einzelheiten der drei Bände näher einzugehen. Die Feststellung muß genügen, daß man es mit einer ebenso fleißigen wie tüchtigen Arbeit zu tun hat, die auch Kenner von Seb. Bachs Choralkunst nicht unbefriedigt lassen wird; die die Fülle des Stoffes übersichtlich ordnet und die, bei allfälliger Übertragung in die deutsche Sprache, noch weiteren Kreisen Dienst und Handreichung sein könnte!

Pf. H. Löffler.

WOLF, JOHANNES: Geschichte der Musik in allgemeinverständlicher Form. 1. Teil: Die Entwicklung der Musik bis etwa 1600. 1925. Quelle und Meyer, Leipzig (Wissenschaft und Bildung).

Diese Musikgeschichte des berühmten Kenners und Forschers auf dem Gebiete der mittelalterlichen Musik ist ganz ausgezeichnet. Jeder Einzelsatz fördert mit sachlichem Inhalt den Gang; charakteristische Notenbeispiele beleuchten den Stil jeder Epoche. Das Büchlein ist ein Beweis, wie wahre und fruchtbringende Verständlichkeit nur auf dem Boden gründlichster Forschung gedeihen kann. Man darf auf die weiteren Teile gespannt sein.

Die Begriffe der Pentatonik (S. 7) und Diminution (S. 118) sind vielleicht etwas zu kurz angedeutet, da sie dem musikverständigen Laien ziemlich fern liegen. Schließlich seien zwei nicht selbstverständlich zu verbessernde Druckfehler angemerkt: S. 31 und im Verzeichnis muß es heißen: „Regino von Prüm". S. 53 (siebente Zeile von unten) verdirbt das Wort „Originalstimme" den Sinn; es soll wohl lauten, Organalstimme". Dr. Paul Mies.

LUDWIG RIEMANN: Das Erkennen der Ton- und Akkordzusammenhänge in Tonstücken klassischer und moderner Literatur. Heft 1 (Heft 2 in Vorbereitung). Ernst Bisping Musikverlag, Münster i. W.

Ludwig Riemann nennt sein Werk „Eine gänzlich neue Harmonielehre". Nun, das ist ein wenig zu viel gesagt. Denn erstens ist es gar keine Harmonielehre. Aus diesem Werke wird kein Mensch einen „korrekten strengen Satz für vier Singstimmen" schreiben lernen, was unbedingt in einer Harmonielehre gelehrt werden muß. Riemann sagt, daß diese Tätigkeit „für Musikstudierende nur wenig, für Dilettanten überhaupt keinen Nutzen einbringt". Ja, wo in aller Welt soll ein Musikschüler den korrekten Satz lernen, wenn nicht in einer „Harmonielehre"? Zweitens ist die Idee des Werkes nicht neu, in der Art und Gründlichkeit der Ausarbeitung aber übertrifft es alle uns bekannten Vorgänger. Als hochwillkommene Anleitung zur harmonischen Analyse sei es, als Ergänzung zu Grabners „Lehr-

buch der musikalischen Analyse" (C. F. Kahnt) dringend empfohlen. Heft 2 möge bald erscheinen.

Jos. Achtélik.

TITUS FRAZENI: „Das Mysterium einer Liebe". Eine sehr ernste Parodie auf die „Erinnerungen" von Eugenie Schumann. Mit einem Geleitwort von Alfred Schumann und 6 Originalschnitten von Fritz Steinau. Erste Aufl. 1926. 95 S. und ein angehefteter Stammbaum. (Im Manfred-Verlag Schumann und Steinau, angegliedert dem Archiv der Nachkommen von Robert und Clara Schuman, Bielefeld, Paulusstr. 39. (Durch den Buchhandel nicht zu beziehen.)

Wir nehmen von diesem skandalösen Büchlein Notiz, weil die ehemalige Schumannsche Zeitschrift auch zu einer derartigen Frage Stellung nehmen muß. Der Verfasser derselben, unter dem man sich wohl niemand anders als Alfred Schumann, den Enkel Robert Schumanns, zu denken hat, bringt es — vor allem wegen Erbstreitigkeiten im Hause Schumanns — fertig, Johannes Brahms zum Vater von Felix Schumann zu machen, und zwar ereignet sich bei ihm der Ehebruch an demselben Tage, an dem der 20jährige Brahms zum erstenmal persönlich vor den beiden Ehegatten erschien, am 30. September 1853. Hierzu ist weiter nichts zu bemerken, als daß Clara Schumann am 12. Oktober 1853, also 12 Tage nach dem angeblichen „Sündenfall", an ihre Mutter schrieb: „Noch habe ich Dir eine Nachricht mitzuteilen, die Dich ebenso betrüben wird wie sie mich betrübte, daß ich nämlich schwanger bin. Wir hätten nach England können (auf eine Konzertreise), so aber mußten wir das aufgeben." (Wir mußten die Reise aufgeben, schreibt Clara, also liegt der Entschluß zum Überfluß auch noch weiter zurück!)

Der Brief kann im Robert-Schumann-Museum zu Zwickau nachgelesen werden. Diesem ausgezeichneten und mit höchster Gewissenhaftigkeit geleiteten Museum übrigens wurde die Hauptmenge des angeblich in alle Windrichtungen verstreuten „Nachlasses" Claras übergeben.

Mit obigem ist alles gesagt. Daß ein Enkel Schumanns sich so sehr erniedrigen konnte, dürfte demnach das einzige Bedauerliche in der Angelegenheit sein.

F.

Musikalien:

BERNHARD SCHNEIDER: Obersächsische Volkslieder, Bd. I. Steingräber-Verlag, Leipzig; B. SCHNEIDER-KRAWE: Wendische Volkslieder, Bd. I. Ebenda.

Eine vortreffliche Auswahl wendischer Volkslieder, deren 1. Heft gleichzeitig mit dem 1. Heft einer Sammlung obersächsischer Volkslieder im Verlag von Steingräber erscheint, lenkt aufs neue die Aufmerksamkeit auf den Volksliederschatz des innerhalb des deutschen Reiches wohnenden westlichsten slawischen Volksstammes, der noch immer seine Sprache, Sitten und Überlieferungen bewahrt hat. Herausgeber beider Sammlungen ist Bernhard Schneider, mit wendischem Namen Bjarnat Krawc, der bedeutendste lebende Kenner wendischer Volkslieder und um ihre Verbreitung und Bearbeitung hochverdiente Dresdner Musikdirektor und Chorleiter.

Die 33 Lieder des ersten Heftes obersächsischer Volkslieder umfassen neue Bearbeitungen für Singstimme und Klavier von größtenteils weniger beachteten Liedern aus älteren Spezialsammlungen aus dem Vogtlande, Ostthüringen, Pleißen- und Meißnerland, dem oberen Elbgau und der Lausitz, aber auch aus Erk-Böhmes Liederhort und anderen bekannten Sammlungen. Es ist ein Verdienst, diese Lieder durch neue, eigenartige Bearbeitungen einem weiteren Kreise zugänglich zu machen, denn es ist nicht jedermanns Sache, den Erk-Böhme, der schon das Grauen eines Brahms erregte, durchzuarbeiten, noch viel weniger die meist trockenen, Spreu und Weizen kritiklos aneinanderreihenden Spezialwerke sammelfreudiger Volksfreunde.

Zweifellos mehr des Neuen bringt den meisten Lesern der wendische Teil der Sammlung, obgleich die 33 Lieder des 1. Bandes schon in älteren Sammlungen, darunter auch in mehreren Ausgaben für gemischten und Männerchor von dem Herausgeber selber enthalten waren, die meisten in der noch heute wichtigsten Sammlung wendischer Volkslieder, der von Haupt und Schmaler. Sämtliche Lieder sind im Urtext und mit vorzüglichen Übersetzungen des Herausgebers geboten. Aus einer wendischen Variante des tschechisch-böhmischen Weihnachtsliedes „Nesem vam noviny", das in Deutschland auf den Text „Kommet, ihr Hirten, ihr Männer und Frau'n" gesungen wird, lassen sich die Zusammenhänge zwischen dem wendischen Volksliede und dem der Völker der westslawischen Sprachengruppe erkennen; allerdings nur dem der Tschechen, während schon die Beziehungen zum polnischen Volksliede schwerer nachweisbar sind. Auf der anderen Seite ist nicht zu verkennen, daß das wendische Volkslied in seiner melodischen Struktur dem Einfluß des deutschen Volksliedes stärker ausgesetzt gewesen ist als das tschechische und polnische. Ob es sich bei den zahlreichen Parallelen zwischen dem wendischen und dem deutschen Volkslied, von denen Schneiders Auswahl bisher nur 4 Parallelen zur Ballade von den Königskindern (Schwimmersage) bringt, um europäisches Gemeingut oder Entlehnung handelt, sei dahingestellt. Es wäre zu wünschen, daß B. Schneider, ein ebenso guter Kenner des deutschen wie des wendischen Volksliedes, sich mit solchen Fragen vergleichender Volksliedkunde beschäftigte und seine Erfahrungen darüber mitteilte; denn was sich als vergleichende Musikwissenschaft

in Deutschland bisher betätigt hat, beschränkt sich mit Vorliebe auf die Musik der entlegensten Völker Inner-Afrikas, Ostasiens oder Amerikas, geht aber den viel wichtigeren Problemen der europäischen Volksliedkunde geflissentlich aus dem Wege.

Über den Stil der Bearbeitungen Schneiders wird jeder vorsichtig urteilen, der wie der Referent selber über das komplizierte Problem der Volksliedbearbeitung nachgedacht und es an Volksliedern vieler Länder anzuwenden Gelegenheit gehabt hat. Dieser allein übersieht die unbegrenzte Fülle von Möglichkeiten zwischen der trockenen Enthaltsamkeit einer angeblich historischen, pseudowissenschaftlichen Methode, die von Begleitungen überhaupt absieht oder sich mit primitiven Andeutungen begnügt, auch da, wo die Lieder nach einem zeitgemäßen Ersatz der ursprünglichen, meist improvisierten Instrumentalbegleitung verlangen, die das Gesamtbild also fälscht, und dem anderen Extrem: der gewaltsamen, selbstherrlichen, pseudo-„künstlerischen" Modernisierungsmethode vieler jüngster Volksliedbearbeiter. Zwischen diesen beiden Polen ein bestimmtes Stilprinzip aufzustellen, ist kaum möglich. Jedes starr festgehaltene Prinzip führt hier allzuleicht zu einer Vergewaltigung des Liedes; jede Melodie verlangt ihren eigenen Stil. Je mehr der Herausgeber jedem Liede das Seine zu geben sucht, je mannigfaltiger, ja buntscheckiger die Sammlung wird, desto besser. Nichts verkehrter, als eine „Einheitlichkeit" des Stils anzustreben. Schneider hat es verstanden, diese schlimmste Klippe, die Gleichförmigkeit, die bei einer Ausgabe durch nur einen Bearbeiter droht, zu umgehen. Im übrigen ist weitestgehende Toleranz in der Beurteilung der einzig mögliche Standpunkt, vorausgesetzt, daß die Bearbeitungen „gekonnt" sind. Es ist daher kein Werturteil, sondern nur eine rein persönliche Ansicht des Referenten, wenn ihm in vielen Fällen die Lieder dieser Sammlungen allzusehr in die Sphäre von Kunstliedern gehoben scheinen. Aber diese Gebilde sind wirkliche kleine Kunstwerke. Seine außerordentliche technische Gewandtheit hat den Bearbeiter verführt, an Einführung von Gegenstimmen, rhythmischer Freiheit und Komplizierung, figurativem Beiwerk, Durchführung von Motiven des Guten so viel zu tun, daß man oft kaum noch den Eindruck hat, ein Volkslied vor sich zu haben. Doch das war das gute Recht des Bearbeiters, zumal es ja keine klare Grenzlinie zwischen Volkslied und Kunstlied gibt. Wem die anspruchslose melodische Linie eines einfachen Liedes nicht genügt, der wird an ihrer geistvollen Gestaltung und musikalischen Verfeinerung und Bereicherung im Satz durch einen so bewährten Fachmann wie Bernhard Schneider seine helle Freude haben.

Dr. Heinrich Möller.

KARL FRIEDRICH ZELTER: Fünfzehn ausgewählte Lieder. Mit einer Einleitung herausgegeben von Moritz Bauer. (Bd. 6 der Veröffentlichungen der Musikbibliothek Paul Hirsch, Frankfurt a M. Unter Mitwirkung von Paul Hirsch herausgegeben von Johannes Wolf). Verlag von Martin Breslauer, Berlin.

Durch die Herausgabe dieser Lieder wird das Bild, das man sich von dem Liederkomponisten Zelter bisher nach wenigen Neudrucken (besonders in den Schriften der Goethe-Gesellschaft) machen konnte, in erfreulicher Weise ergänzt. Der Frankfurter Universitätsprofessor Dr. Bauer hat in einer eingehenden Einleitung die Stellung Zelters insbesondere als Goethe-Komponist von den verschiedensten Seiten klar beleuchtet und die Lieder dankenswerterweise ohne jeden Zusatz ganz originalgetreu in einer vom Verlag sehr schön ausgestatteten Ausgabe den Musikern und Musikfreunden wieder zugänglich gemacht. Es wäre zu wünschen, daß sich Konzertsänger, die die Schlichtheit und Wärme des Vortrages besitzen, den diese Lieder verlangen, des einen oder anderen Stückes in ihren Programmen annehmen möchten. G. G.

ZÄRTLICHE UND SCHERZHAFTE LIEDER aus galanter Zeit, herausgegeben von Blanka Glossy und Robert Haas. Wien, Ed. Strache.

Die ganz reizende Sammlung bringt nicht nur Bekanntes, sondern auch einige sehr bedeutsame Neuheiten, u. a. von keinem anderen als Joseph Haydn; denn, man erstaune nur: Der Meister gehört nunmehr auch unter die Goethe-Komponisten! Gewählt hat er zudem eines der bedeutsamsten Gedichte, Mignons „Heiß mich nicht reden". Und das Lied ist ebenso schön wie wahr, wohl die schönste Fassung vor Schubert. Zu diesem Lied kommen noch einige weitere unbekannte von Haydn. Überhaupt sind die der Wiener Schule angehörigen Lieder fast alle unbekannt, wobei es an Pikanterien nicht fehlt. Die Ausstattung der Sammlung entspricht feinstem Wiener Geschmack. s.

MARTIN FREY: Aus Biedermeier-Tagen. Sieben Tänze für die Jugend, für Pianoforte. Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Kundig gesetzte und sorgfältig bezeichnete nette Musik für den Unterricht auf der Unterstufe. Über die Reihenfolge der Stücke wird mancher Lehrer wohl etwas anderer Meinung sein als der Tonsetzer. Aber es steht ja in seinem Belieben, sie zu ändern. Die Tänze seien zur Anregung solcher Schüler empfohlen, die es etwa bis zur Beherrschung der leichteren Lieder ohne Worte von Mendelssohn gebracht haben. M. U.

GÜNTER RAPHAEL: Kleine Sonate, E-Moll. Edition Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Jugendliche Begeisterung spricht aus diesem von Regerschem Geiste lebenden kleinen Werk. Für den Komponisten nimmt es ein, daß er seinem Vorbild in der Tiefe begegnet und daß seine Sprache eine Vereinfachung der Regerschen darstellt, — im

Gegensatz zu andern Epigonen, die sich an Überladung und Verkomplizierung des übernommenen Regerstils zu Tode reiten. M. P.

ERNST REINSTEIN: Op. 8, „Ganymed" für Männerchor, Baritonsolo und Klavier oder großes Orchester. Fr. Kistner & C. W. Siegel, Leipzig.

Reinstein faßt Goethes Gedicht auf als „feierlichen Hymnus einer ganzen Menschheit an die Gottheit, als Ausdruck inbrünstiger Sehnsucht nach Loslösung von irdischer Gebundenheit." Eine erhaben-schwungvolle Komposition, die allerdings nur von hochmusikalischen Männerchören zu bewältigen ist. Den akademischen Sängerschaften sei sie als Festhymnus warm empfohlen.

Jos. Achtélik.

Neuausgaben älterer Musik

ORGANUM. Ausgewählte ältere vokale und instrumentale Meisterwerke. Kritisch durchgesehen und zum praktischen Gebrauch herausgegeben unter Leitung von Max Seiffert. Leipzig, Kistner und Siegel.

Die neuerdings lebhaft einsetzende Nachfrage nach gediegener älterer Musik, die als instinktive Abwehr gegen den Musikschund unserer Zeit begrüßt und gewertet werden muß und als ein Symptom der Gesundung des Musikempfindens gelten kann, hat auch den rührigen Verlag Kistner und Siegel veranlaßt, im Verein mit einem der besten Kenner dieser Literatur, Prof. Max Seiffert-Berlin, eine umfangreiche Sammlung von älteren Meisterwerken der Tonkunst herauszugeben, die neben den Scheringschen und Riemannschen Ausgaben als die wertvollste und einwandfreieste von allen ähnlichen Unternehmungen, die der Praxis dienen sollen, bezeichnet werden muß. Von den Stücken, die bisher in dieser neuen Sammlung erschienen sind, kann mit gutem Recht gesagt werden, daß sie keineswegs nach rein historischen Gesichtspunkten ausgewählt wurden und somit für die Gegenwart mehr oder weniger tot sind, sondern daß sie samt und sonders sei es auf vokalem oder instrumentalem Gebiet, auch heute noch lebensfrisch und unmittelbar allein durch ihren musikalischen Gehalt wirken. Ist dies schon ein großer Vorzug, so kommt noch hinzu, daß die Technik der Herausgabe und Bearbeitung untadelig ist, was man von vielen anderen Neuveröffentlichungen leider nicht behaupten kann. Der Name Seiffert bürgt dafür, daß einmal im Notentext größte Sorgfalt und Treue gegen das überlieferte Original herrscht und keine Note zu viel oder zu wenig steht (das läßt sich z. B. bei dem gereinigten Text der Lübeckschen Orgelstücke im Gegensatz zur Ugrinoausgabe feststellen) und andererseits die Aussetzung des Generalbasses stilrein und vor allem sauber im Satz ist. Mit den dynamischen und Metronombezeichnungen Seifferts braucht man nicht immer einverstanden zu sein; hier wird ein gesunder Musiksinn von selbst das Rechte treffen. Die jedem Hefte vorgedruckten, auf neuesten Forschungen beruhenden kurzen biographischen Notizen, sowie die genauen Angaben der Fundstellen erhöhen den Wert der Sammlung beträchtlich.

Die Sammlung umfaßt in vier Reihen 1. Geistliche Gesangsmusik (evang. und kath.); 2. Weltliche Gesangsmusik; 3. Kammermusik; 4. Orgelmusik. Manche der Werke sind schon in den „Denkmälern" oder in anderen Neuausgaben erschienen, manche wieder treten uns zum ersten Mal entgegen. Doch auch die schon (einem kleineren Kreise) bekannten Stücke bekommen hier, als ganz auf den praktischen Gebrauch eingestellt, ein neues und bedeutungsvolleres Ansehen. Es ist natürlich unmöglich, auf jedes der bisher gedruckten Werke (in 36 Heften fast ebensoviele Autoren) einzeln einzugehen, obwohl sich diese Aufgabe lohnen würde, schon der Erkenntnis wegen, wie eminent viel selbst kleinere Meister zweiten Grades damals doch gekonnt haben und wie gesund und unverdorben ihr Musikempfinden war. Ernsthaften Musikfreunden ist nur zu raten, sich nach und nach die ganze Sammlung einschließlich der Orgelstücke anzuschaffen.

In der Reihe der geistlichen Vokalmusik verdient das köstliche „Wie liegt die Stadt so wüste" Matthias Weckmanns hervorgehoben zu werden. Wie hier mit einfachen Mitteln eine sich bis zum Schluß gleichbleibende wehmütige Stimmung hervorgezaubert wird, muß uns mit größter Achtung für diesen alten norddeutschen Meister erfüllen. Auch das sieghafte, in Leipzig von den Thomanern alljährlich gesungene „Hodie Christus natus est" von Sweelinck (Seiffert gibt diesen bisher stets a cappella gesungenen Satz erstmalig mit dem „stilistisch notwendigen" Continuo heraus) und das liebliche „Ein kleines Kindelein" von Tunder, sowie J. Phil. Kriegers „Wo wilt du hin, weil's Abend ist" sind Prachtstücke der Reihe. Ebenso wird Heinrich Schützens Dialog „Vom reichen Manne und armen Lazarus" in dieser Gestalt sich neue Freunde erwerben. Von den fünf Nummern der zweiten Reihe entfallen wieder drei auf Sweelinck. Es sind dies drei seiner bedeutendsten, als „Chansons" bezeichneten weltlichen Chorsätze, in denen eine starke Empfindung und erfrischender Humor walten. Die beiden „Deutschen Arien" Händels, besonders die herrliche „Flammende Rose" sind schon bekannter, werden aber erst durch diese einwandfreie Neuausgabe zum Allgemeingut. In der Kammermusikreihe haben vor allem die Triosonaten (für Viol., Gambe [Violoncello] und Cembalo) von Buxtehude, Erlebach und Krieger beste Aussichten, sich einen Ehrenplatz in edler Hausmusik zu erobern. Hat man größere Besetzung zur Hand, werden die Werke von Corelli, Vierdanck und Krieger (dieses für Bläser) sehr willkommen sein. Auch die Solosonate für Flöte oder Violine fehlt nicht; hier reihen sich

einer schönen Corellisonate solche von dem bisher zu sehr unterschätzten Telemann und eine etwas zopfige von Johann Graff an. Die Schwierigkeit der Ausführung hält sich auf mittlerer Linie, so daß diese Stücke dort mit Erfolg gespielt werden können, wo man Haydn, Mozart und den ersten Beethoven pflegt.

Mit offensichtlicher besonderer Liebe hat Seiffert die Abteilung „Orgelmusik" bedacht. Die Reihe enthält nur norddeutsche Komponisten und zwar neben den bekannteren wie Scheidemann, Weckmann, Schildt, Lübeck, Bruhns u. a. eine stattliche Anzahl bedeutender, bisher ganz unbekannter Meister. Die Einheitlichkeit der Reihe prägt sich darin aus, daß bis jetzt lediglich sog. „freie" Orgelstücke (Präludien, Fugen, Tokkaten, Fantasien) Aufnahme fanden. Diese ergiebige Fundgrube edelster und reinster Kunst kann jedem Orgelspieler nicht warm genug empfohlen werden. Vom schlichten, im Gottesdienst anwendbaren Satz bis zum virtuosen Konzertstück mit erstaunlicher Pedalausnützung (hierin waren ja die „Norddeutschen" unerreicht!) findet der ernste Musiker für jeden Zweck Geeignetes. Die mit größter Sorgfalt hergestellte Auswahl ersetzt ihm ganze Bände früherer, meist zweifelhafter Ausgaben. Auch hier müßte man auf manche Meister besonders nachdrücklich hinweisen, so auf den Feuerkopf Nic. Bruhns, auf den dämonischen Lübeck, auf den harmonisch reizvollen Weckmann und nicht zuletzt auf die wunderbare „Fantasia" eines Anonymus im 10. Heft — aber wir wollen diese Aufzählung nicht verlängern, um nicht andere, die, jeder in seiner Art, wertvoll sind, zu benachteiligen.

Es ist nur zu wünschen, daß die vorliegende Sammlung, die auch in der äußeren Ausstattung gediegen ist, weiteste Verbreitung findet und in gleicher Weise fortgesetzt wird. Eine weitere Bereicherung der Kammermusik (noch mehr Buxtehude und vielleicht etwas aus Reinkens „Hortus musicus") und ein Ausbau der 4. Reihe nach Seite der angewandten Orgelkunst (Choralbearbeitungen) erscheint erstrebenswert. — Daß die meisten der vertretenen Meister Deutsche sind, will uns mit berechtigtem Stolz erfüllen.

JOH. CHRISTOPH FRIEDRICH BACH: Sechs Sonaten für Flöte und Klavier. Herausgeg. von Maximilian Schwedler und Otto Wittenbecher. Verlag Jul. H. Zimmermann, Leipzig, Riga, Berlin.

Diese entzückenden, im „galanten" Stil gehaltenen Sonaten des Bückeburger Bach sind ursprünglich als Quartette für Flöte, Violine, Viola und Baß komponiert worden. Eine Herausgabe in der Originalgestalt hätte sich wohl gelohnt, schon wegen des reizvollen Kontrastes der Flöte zu den Streichinstrumenten. Welche „verschiedenen" Gründe maßgebend waren, sie „vorläufig" als Kammersonaten mit Continuo neu zu veröffentlichen, ist nicht ersichtlich. Doch auch in der vorliegenden Form werden die Stücke wegen ihres musikalischen Gehalts, wegen ihrer graziösen Melodik und abwechslungsreichen Harmonik viel Freude bereiten, zumal die Herausgeber mit Sorgfalt zu Werke gingen. Schwedler, dessen Ruf als stilreiner Interpret älterer Musik feststeht, besorgte die Flötenstimme und Wittenbecher schrieb auf Grund des (dankenswerterweise beigefügten) Generalbasses einen wohlklingenden und wirkungsvollen Klaviersatz dazu. Die Stücke sind durchweg zweisätzig: einem zweiteiligen Allegrettosatz folgt meistens ein Menuett, in zwei Fällen ein Scherzo. Viele der Sätzchen lassen sich auch recht gut für Violine ausführen, so besonders Nr. 5 mit dem prachtvollen Menuett. — Alles in allem dürften die „Sonaten" auch in der vorliegenden Gestalt sehr begehrt werden. Dr. P. Rubardt.

Alt-Wiener Gitarrenmusik

Aus dem Verlag Anton Goll in Wien

Wien, die Stadt der großen musikalischen Erinnerungen, birgt in ihren Bibliotheken und Archiven auch einen reichen Schatz gitarristischer Meisterwerke aus der Blütezeit des Instruments um 1800, die mit Namen wie Giuliani, Diabelli, Leonard de Call, Molitor und Matiegka verknüpft ist. Die lange Periode des Verfalls der Gitarrenmusik hat diese Werke verstauben und vergessen lassen. Das neuerwachte Interesse der Gegenwart an unserem Instrument rief den Wunsch nach Hebung und Wiederbelebung der vergrabenen Schätze hervor. Die äußerst regen und tüchtigen Vertreter der Jung-Wiener Gitarristik unter Führung von Josef Zuth verstanden den Ruf und wahren die hohe Tradition ihrer Vaterstadt, indem sie den Freunden der Gitarre die Werke der alten Meister in neuen vorzüglichen Ausgaben darbieten. Sie beginnen die Reihe nach dem Prinzip, daß gründlicher Unterricht die einzig mögliche Basis für gedeihliche Musikpflege ist, mit der berühmten, oft befehdeten und doch immer wieder verwendeten Gitarrenschule von F. Carulli, bearbeitet und herausgeg. von Josef Zuth. 10 Hefte. — Diese Bearbeitung unterscheidet sich von mancher früheren vorteilhaft durch die Sorgfalt der Bezeichnungen und die pädagogische Sicherheit, mit der sie, bei aller Pietät gegenüber dem Verfasser, einerseits an rechter Stelle tatsächlich notwendige Erklärungen einfügt, andererseits für unser Empfinden gar zu nichtssagende Übungsstücke durch bessere aus Carullis übrigen Werken ersetzt. Die 25 Stücke für zwei Gitarren im 10. Heft eignen sich gut als Einführung in die Verwendung des Instruments zur Hausmusik. — Als Ergänzung des vor allem technischen Aufgabenkreises der Schule erscheint eine Einführung in die theoretischen Probleme der Musik notwendig: J. Zuth, Die Gitarre. Spezialstudien auf theoretischer Grund-

lage. 6 Hefte. — versucht zum ersten Male dem Gitarristen an Hand seines Instruments eine Harmonielehre zu entwickeln und stellt sich damit bewußt der üblichen Methode entgegen, am Klavier gewonnene Theorie für die Gitarre zurechtzuschneiden. —

Von den Werken der Alt-Wiener Meister liegt zunächst eine Auswahl der Kompositionen Simon Molitors für Gitarre vor, und zwar: Sonaten op. 7, 11, 12, 15 für Gitarre allein. Rondo op. 10 für Gitarre allein. Trauermarsch für Gitarre allein. Sonaten op. 3, 5 für Gitarre und Violine. — Die Kompositionen, ebenfalls von Zuth herausgegeben, stellen an den Spieler bedeutende Anforderungen, enthalten aber, besonders in harmonischer Hinsicht, so viel Reizvolles, daß ihr Studium außerordentlich lohnend erscheint. Die knappen sorgfältigen Bezeichnungen und der klare Druck der Hefte erleichtern die Auffassung beträchtlich. — Eine aufschlußreiche ästhetisch-theoretische Analyse von Molitors gitarristischem Schaffen und zugleich eine anschauliche Schilderung der großen Gitarrenepoche Wiens enthält das Buch: Simon Molitor und die Wiener Gitarristik von J. Zuth. Einen Vorgänger der erwähnten Blütezeit hebt das Heftchen: Graf Logi (Johann Anton Graf Losy von Losintal) 1643—1721, Ausgewählte Gitarrenstücke, bearbeitet von J. Zuth, ans Licht. — Endlich wäre noch ein zierliches Zweiglein des bedeutenden Stammes zu erwähnen: Liesl Zuth, Schul- und Kinderlieder zur Gitarre, das wunderhübsche, nicht zu schwierige Sätze zu alten lieben Melodien enthält. Erich Wild.

JOHANNES HAARKLOU: Musikalische Werke. Verlag von Gebrüder Reinecke, Leipzig.

Johannes Haarklou, der nun 79jährige Nestor der norwegischen und nordischen Tonsetzer überhaupt, hat auf seine alten Tage die Freude erlebt, außer den mancherlei früher in nordischen Verlagen veröffentlichten kleineren Werken nun auch seine wichtigsten Orchesterschöpfungen, das Oratorium „Die Schöpfung und der Mensch" sowie größere Orgelwerke und Kammermusik gedruckt zu sehen. Wie wohl alle nordländischen Altmeister, so hat auch Haarklou seine Ausbildung in Deutschland — Leipzig und Berlin — erhalten. Die Strenge und das Verantwortlichkeitsgefühl der frühromantisch eingestellten Leipziger Schule und des Nachklassikers Friedrich Kiel, dessen Schüler er war, hat er sich dann bis in seine letzten Werke getreu bewahrt, seine Musik aber, ähnlich, wenn auch nicht so konsequent wie Grieg, auch mit norwegischem Nationalgut durchsetzt. Seine Meisterschaft in aller Instrumentalsatztechnik — diese natürlich im frühromantischen Sinne verstanden — steht außer Frage. Harmonisch strebt er gelegentlich auch moderner Schreibweise zu; daß dabei zwischen ihm und den Atonalen unserer Zeit eine unüberbrückbare Kluft liegt, ist wohl an sich klar. Läßt er sich gelegentlich auch von einer ihm von außen zukommenden Idee leiten, so hat er doch niemals eigentlich Programmusik, sondern immer nur „Musik an sich", absolute Musik geschrieben. Wie sein ganzes Schaffen überhaupt denkbar unbefangene künstlerische Äußerung bedeutet.

Diese allgemeine Charakterisierung von Haarklous Musik hatte den Zweck, mich bei der Anführung der einzelnen Werke der eingehenderen Besprechung zu überheben. Also kann ich mich im wesentlichen auf die Anführung der Titel und etwaiger Besonderheiten beschränken. Für Orchester liegen nun vor: Ein Springtanz und ein Trauermarsch für Mathias Skeibrok (W. 14, Nr. 1 und 2) sowie der Norwegische Hochzeitsmarsch W. 15, drei in der norwegischen Volksmusik verwurzelte klangvolle Stücke aus Haarklous früherer Zeit; dann eine Reihe späterer Werke: Ein heroischer Marsch („Julius Caesar"), W. 41, die Ouvertüre zur Oper „Mariensage" W. 42 (deren ganzer Klavierauszug nach Möglichkeit noch nachfolgen soll)[1]), die St.-Olaf-Legende W. 44, die dankbare Suite „Westminster-Abtei" W. 45 (ein meistersingerliches „Präludium", „Die Todesstunde" und „An Händels Grabe"), ein dem Andenken Johan Svendsens gewidmetes „Requiem ohne Worte" W. 46, das vor ein paar Jahren von Fritz von Bose in Leipzig erfolgreich gespielte Klavierkonzert W. 47, die von Hermann Scherchen im gleichen Konzert herausgebrachte romantische dritte Sinfonie in C-Dur W. 49, die Norwegische Valse-Caprice und ein Tragischer Walzer (W. 56, Nr. 1 und 2, alle diese Werke in Partitur und Orchesterstimmen erschienen); endlich das von Walter Davisson vermittelte Violinkonzert W. 50 (Klavierpartitur und Stimmen). Ferner erschienen im Druck die Klavier-Violin-Sonate W. 41 (manche von den Harmonieverbindungen, wie gleich der kühne Anfang, hat zur Zeit ihrer Entstehung noch in keiner Harmonielehre gestanden), eine Kirchenarie W. 51 für eine hohe Singstimme mit Klavier-(Orgel)-Begleitung, drei Klavierstücke „Lenzesahnungen" W. 52, endlich einige Orgelwerke von meisterlichem polyphonen Satze: die „Symphonie" W. 53 und die drei Stücke W. 54 (1. Präludium und Choral „Nun danket alle Gott", 2. Präludium und Fuge, 3. Präludium und Fuge über GADE). Haarklou, der in der künstlerischen Rangliste seines Vaterlandes gleich hinter Grieg und Sinding zu stehen kommt, verdiente auch in Deutschland eine etwas größere Berücksichtigung. Es sei noch bemerkt, daß sich neben Scherchen auch Straube (Aufführung seiner Chor-Hymne in der Thomaner-Motette), Winderstein (Haarklou-Abend in Wiesbaden) und andere namhafte Dirigenten für ihn eingesetzt haben. M. U.

[1]) Das ganze Werk ist in Norwegen sehr erfolgreich gegeben worden und hat dort viele Aufführungen erlebt.

Kreuz und Quer

Wie Webers 100. Todestag in Deutschland begangen wurde

So selbstverständlich groß in unserem papiernen Zeitalter die Flut von Artikeln über Weber gerade auch in Tageszeitungen gewesen ist, wie natürlich jedes Operntheater die Aufführung eines oder mehrerer Werke sich zur Pflicht machte, so ergibt sich doch mit ziemlicher Sicherheit, daß eine sonderlich starke innere Beteiligung nicht zu finden war. Nicht, daß das deutsche Volk seinem romantischem Liebling etwa entfremdet wäre, vielleicht sogar im Gegenteil, aber bei den sogenannten führenden Männern der Musik und Musikkritik ist ein inneres Verhältnis wohl kaum vorhanden. War es doch sehr bezeichnend, daß gerade große Tageszeitungen, die zu Musikredakteuren mehr oder weniger bekannte Fachleute haben, meist weiter nichts als bestellte populäre Aufsätze mit aufgewärmtem Inhalt brachten, während man sich seinerseits überhaupt nicht bemühte. Versuche, Weber von innen zu erklären oder sein Verhältnis zur Gegenwart einer Betrachtung zu unterziehen, sind nur selten gemacht worden, auch in Fachblättern nicht. Von führenden Musikern dürften nur ganz wenige zur Feder gegriffen haben, Pfitzner wird mit seiner Rede — s. die Neuerscheinungen — wohl allein dastehen. Ziemlich groß ist indessen die Zahl von Spezialartikeln besonders über wenig oder unbekannte Werke Webers, auch einige Schriften sind erschienen, über deren Wert noch berichtet werden soll. Wie es hinsichtlich der Feiern in den Theatern bestellt war, läßt sich natürlich erst auf Grund einlaufender Berichte entscheiden, wir hoffen jedenfalls, daß es anderwärts würdiger zuging als in Leipzig, wo am 5. Juni eine gewöhnliche Repertoireaufführung des „Freischütz" stattfand, der man einige Wochen später einen zwar neueinstudierten und neu inszenierten „Oberon" folgen ließ, aber durchwegs mit zweiten und dritten Gesangskräften, bei vollständiger Abwesenheit des Generalissimus, arbeitete, so daß sich — wir besuchten die zweite Aufführung — entweder gar keine oder kaum eine Hand nach den so häufigen Szenen hob. In zwanzig Jahren Leipziger Opernaufführungen haben wir in gesanglicher Beziehung noch nichts derart Eindrucksloses erlebt wie anläßlich dieser Weberfeier. Gerade auf den „Oberon" könnte Leipzig noch besonders stolz sein; war sein Theater doch das allererste in Deutschland gewesen, das die Oper nach der Londoner Uraufführung, und zwar noch im gleichem Jahre, brachte. Und heute, diese Behandlung! Denn mit ein paar neumodischen, teilweise sogar mißverständlichen Dekorationen ist's auch beim „Oberon" wirklich nicht getan; heutige erste Gesangskräfte genügen gerade zur Not, und erst zweite und dritte!

Am 8. Juli jährte sich der 100. Geburtstag von Friedrich Chrysander

des großen Händelforschers und Musikgelehrten. Auch die weitere Musikwelt hat allen Anlaß, sich bei dieser Gelegenheit des außergewöhnlichen Mannes zu erinnern, denn seiner Arbeit als Herausgeber von Händels sämtlichen Werken ist es zu verdanken, wenn heute gerade auch die Händelschen Opern ihre Auferstehung feiern konnten. Keineswegs etwa, daß Chrysander an eine solche dachte und sie etwa für möglich hielt, man erkennt auch vielleicht an nichts deutlicher, wie sich seit einem Menschenalter die Anschauungen über ältere Musik und vor allem die Musikgattung Oper geändert haben, als an dieser Renaissance. So hoch man auch Chrysanders Lebenswerk einschätzen mag, das Bedeutendste ist und bleibt doch, auf welcher menschlichen Grundlage er zu ihm, nämlich vor allem zu seiner Ausgabe der Händelschen Werke, gelangte. Wie dieser Mann, um diese Riesenaufgabe zu ermöglichen, zum Notenstecher, Buchbinder und sogar Gärtner wurde — seine Weintrauben waren berühmt — oder seine kostbare Bibliothek verkaufte, um die nötigen Mittel zu gewinnen, das müßte, mit schlichter Anschaulichkeit dargestellt, in deutschen Schulbüchern zu lesen sein, etwa unter dem Titel: Der Held als Gelehrter. Sein Mannentum ist es auch noch besonders, was Chrysander mit Händel verbindet, und so möge er in seinem zweiten Jahrhundert vor allem auch als ein leuchtendes Beispiel unerschütterlicher Willenskraft und erfinderischen männlichen Geistes weiterleben.

Die Leipziger Richard Strauß-Woche

hatte ihre Bedeutung durch die Anwesenheit und Mitwirkung des berühmten Komponisten, der von den sieben Veranstaltungen nicht weniger als vier (Salome, Orchesterkonzert, Intermezzo und Rosenkavalier) selbst leitete, was sämtliche hiesige Musikkenner aufatmen ließ; konnten sie sich doch wieder einmal dem Genuß eines wirklichen Operndirigierens hingeben! So ergab sich denn auch mit fast mathematischer Sicherheit, daß jenes Werk den allgemein gefühlten Höhepunkt des Festes bedeutete, das wir hier bis dahin nur in einer mißverständlichen Aufführung kennenlernen konnten, „Intermezzo", für das Leipzig zugleich eine hervorragende Vertreterin der Hauptrolle (Fr. Janowska) besitzt. Welche Leichtigkeit und Beweglichkeit, wie wurde das Orchester bei voller Deutlichkeit zurückgedrängt, auf daß jedes Wort mühelos verständlich war, welch' blitzende Tempi! Im Verlauf der Woche machte auch unser an sich so treffliches Orchester eine förmliche Schule hinsichtlich Leichtigkeit und Eleganz durch, die gerade auch dem am Schluß gegebenen „Rosenkavalier" zustatten kam. Das Orchester war hier aber auch das fast einzige, woran man sich halten konnte; denn die Aufführung versagte, außer der Sophie von Fr. Schultheß-Gerhardt, in etwas höherem Sinn vollkommen; und welch gute Vertreter sämtlicher Hauptrollen hat Leipzig früher für dieses Werk besessen. (So die Sanden, den verstorbenen Büers, Fr. Merrem-Nikisch). Wie gesagt, das Ereignis des Festes war „Intermezzo", denn alle sonstigen Werke — außer den genannten noch „Feuersnot" und „Elektra" — haben wir hier früher mit besseren Kräften gesehen. Bedeutsam ist übrigens Brechers „Elektra", weit weniger seine zu klebrige, unelastische „Ariadne", wie denn die Werke von Strauß fast die einzigen sind, die in Brecher einen einigermaßen authentischen Interpreten finden, mit Ausnahme natürlich des noch neuen „Intermezzo", dessen Wiedergabe durch den Herrn und Meister erst seine Früchte zu tragen hat. „Salome" leitete Strauß ohne eine einzige Probe, und wie fühlten sich trotzdem gerade auch die Sänger sicher und geborgen!

Das Fest hatte übrigens noch einen weiteren „künstlerischen" Zweck. Es sollte das gesunkene Prestige des musikalischen Oberleiters wieder heben, und das dürfte wohl einigermaßen gelungen sein. Denn nach Beendigung der Festlichkeiten drückte Strauß in einem öffentlichen Schreiben seinem alten Freund nicht nur seinen besten Dank aus, sondern bezeichnete die nunmehrige Leipziger Oper als eine der allerersten in Deutschland. Wir glauben nicht, daß die wirklich ersten Opernbühnen Deutschlands allzu neidisch werden; denn Richard Strauß hat seine Zeitgenossen nur allzugut gelehrt, was von derartigen Beurteilungen zu halten sei. Und wer's nicht weiß, der lese die erste der Strauß-Anekdoten nach, die wir auf S. 660 des letzten Jahrgangs veröffentlichten. Freuen wir uns aber in Leipzig trotzdem, daß uns Brecher eine allererste Opernbühne geschenkt hat! Der Glaube versetzt Berge!

Hans von Koeßler †

Etliche Wochen sind vergangen, seit man in Ansbach einen Mann zur letzten Ruhe gebettet, der als Komponist und Musikpädagoge würdig gewesen wäre, besonders gefeiert zu werden. Doch nichts von dem allem. In keiner Zeitung, kaum in Fachzeitschriften fand man die Mitteilung, daß Hans v. Koeßler am 23. V. 1926 gestorben ist. Es zeigt sich hier wieder, wie schon so oft, die Wahrheit des alten Wortes vom Propheten, der in seinem Vaterland nichts gilt, und Max Reger, dessen Onkel übrigens der Verstorbene war, hat mit seinem urwüchsig-derben Worte: „Komponisten und Schweine werden erst nach ihrem Tode gewürdigt" nicht unrecht gehabt.

Hans Koeßler ist ein Bayernkind. Wieder einmal hat der Lehrerstand der Welt einen trefflichen Musiker geschenkt. Als Sohn eines Volksschullehrers in Waldeck im Fichtelgebirge am 1. I. 1853 geboren, hat Koeßler seine erste Anstellung als Organist in Neumarkt gefunden. Gründliche Studien bei Jos. Rheinberger in München ermöglichten es ihm, 1877 eine Lehrstelle am Dresdener Konservatorium einzunehmen. Dort unterrichtete er bis zum Jahre 1881 in Harmonielehre und Kontrapunkt und leitete nebenbei die Dresdner Liedertafel, die er 1880 beim internationalen Gesangswettstreit in Köln zum glänzenden Siege führte. Die Folge war

eine Anstellung als Kapellmeister am Kölner Stadttheater. Doch nur eine Spielzeit hielt sich Koeßler in Köln auf. Die Abhängigkeit von den vielen Faktoren, die ein Theaterbetrieb mit sich bringt, sagten dem angeborenen Freiheitssinn des Meisters wenig zu. „Gefallenwollen ist ja menschlich, aber Gefallenmüssen halte ich für dienerhaft und für unwürdig eines ernsten, selbständigen Mannes.“ Diese eigenen Worte werfen ein bezeichnendes Licht auf den Charakter des Künstlers. So kam ihm damals der Ruf an die Landesakademie für Musik in Budapest gerade recht und mit einem Herzen voll Lust und Liebe zum Lehrberuf vom Elternhaus ausgerüstet, trat er sogleich seine Lehrstelle an. Die meiste Zeit seiner Tätigkeit hat Koeßler an der ungarischen Akademie verbracht, und sein Hauptverdienst liegt gerade in seiner dortigen pädagogischen Tätigkeit. Hat er doch, seit er nach Rob. Volkmanns Tode dort die Kompositionsklassen übernahm, eine Reihe von ungarischen Tonsetzern herangebildet, und das zeitgenössische Ungarn mit seinen namhaften Tonsetzern wie einem Bartok, Lendvai, verdankt seiner Schule das Ansehen. Auch äußere Ehren haben ihm nicht gefehlt; so erhielt Koeßler unter anderen Auszeichnungen auch das Adelsprädikat. Der Kompositionsunterricht und das daraus erwachsene Bestreben, seinen Schülern mit praktischen Beispielen an die Hand gehen zu können, ließen ihn selbst zur Feder greifen, und so bildet sich neben dem Pädagogen der Komponist Koeßler in der Stille. Da findet eines Tages das Tonkünstlerfest des Wiener Tonkünstlervereins statt, und Koeßler kann mit einem 16st. Psalm Aufsehen erregen und den Preis davontragen. Seitdem ist so manches Werk seinem Genius entsprungen; aber eine hastige Zeit hatte für den im stillen schaffenden, bescheidenen Künstler keine Beachtung. Von 1925 an lebte er in einfacher Zurückgezogenheit in Ansbach, aufrichtig verehrt von den wenig Auserlesenen, die ihn kannten und seinen Umgang pflegen durften. In dem unscheinbaren, an der ruhigen Endres-Straße gelegenen Gasthof „Zum goldenen Lamm“, in dem der nur seiner Kunst lebende und durch die Inflation arm gewordene Künstler eine geradezu rührende Aufnahme fand, hat er am Pfingstsonntag seinen Geist ausgehaucht, betrauert nur von denen, die in Koeßler schon zu Lebzeiten den gesunden Musiker verehrten.

An uns aber wird es liegen, dem Namen Koeßler die Stellung in der Musikwelt zu verschaffen, die ihm auf Grund seines kompositorischen Schaffens unbedingt gebührt. Denn des Meisters Werke sind nicht gering. Sie legen Zeugnis ab von seinem Können, das sich auf allen Gebieten des kompositorischen Schaffens betätigt hat, sei es nun im einfachen Lied oder im Orchesterstück, in der Kammermusik oder in der Sinfonie. Auch in der Oper hat er sich versucht. Sein „Münzenfranz“, nach dem Volksstück „Bauernlieb“, das 1892 im Nürnberger Stadttheater seine Uraufführung erlebte, bearbeitet, fand 1902 unter Lohse in Straßburg seine Uraufführung. Koeßler hat darauf die Oper umgearbeitet und noch durch manch wertvolle Komposition bereichert. Das Nationaltheater München hat sich für die neue Fassung bereits interessiert und wird höchstwahrscheinlich durch die Annahme der Oper den deutschen Meister im Tode ehren. Leider sind die meisten seiner Werke Manuskript, so daß eine rasche Belebung manchen Schwierigkeiten begegnen dürfte. Trotzdem wird die Zeit kommen, wo man Koeßler spielen oder singen wird. Der Wandel der Zeiten, der ja sichtbar auch die Musik wieder in das tonale und melodiöse Fahrwasser bringt, wird gerade an Koeßler nicht vorübergehen dürfen. Wenn sich unsere rührigen Künstler bei ihren Vortragsfolgen auch jenes stillen Künstlers bisweilen erinnern würden, ist der Zweck dieser Zeilen erfüllt. Dr. Fritz Jahn.

Konkurrenzspiel junger Künstler

Das letzthin stattgefundene Konkurrenzspiel der Absolventen der Klavierklasse der deutschen Musikakademie in Prag gibt Anlaß, diese bereits anderweitig bemängelte, höchst unpädagogische Methode dieses sonst so verdienten Instituts zu beleuchten. DieKlavierfirma Förster hat für den besten Absolventen der Klavierklasse ein Klavier gestiftet, das derjenige erhält, der von einer Jury gelegentlich eines öffentlichen Konzertes als der beste bezeichnet wird. Soweit ist dies alles recht schön und für die Klavierfirma und die Akademie sehr löblich. Nun die Kehrseite: Unter den Absolventen gibt es in der Regel einen oder den anderen, der so unbemittelt ist, daß er es noch bis zu keinem eigenen Klavier gebracht hat, ja daß er kaum in

der Lage ist, die hohen Klaviermietekosten zu bezahlen. Er rechnet also mit einer Zuteilung des Klaviers. Dazu kommt der in diesem Alter oft krankhafte Ehrgeiz der jungen Künstler, der sich beim ersten Hieb oft in eine nicht korrigible Depression verwandelt. Bei aller Objektivität der Jury ist ein einwandfreies Verdikt nicht zu erzielen. Die Spieler sind, wie sich der Schreiber dieser Zeilen überzeugen konnte, vorher nicht aufgeregt, sondern ernstlich seelisch krank und nachher schwer deprimiert. Dieses Spiel kann nicht Gegenstand einer ernstlichen Beurteilung sein, da der geringere Grad des „Lampenfiebers" nicht Maßstab der Zensur sein darf. Die Absolventen spielen verschiedene Stücke, die sie sich selbst auswählen, oft merken sie bei fortgeschrittenem Studium des Werkes, daß die Wahl vielleicht ein Fehlgriff war. Die Reihenfolge des Auftretens der Schüler wird durch das Los bestimmt. Die Schüler spielen sichtbar, ohne Verdeckung durch Wand usw., wie bei ähnlichen Fällen in Deutschland, Holland usw., und haben somit keinen Schutz gegen die Beurteilung von Jurymitgliedern, die sich auch von außerkünstlerischen Momenten bei der Beurteilung, Geschlecht, Nation, persönliche Voreingenommenheit usw. leiten lassen. Schließlich wird der Preis verteilt, der meist demjenigen zufällt, dem gewisse künstlerische und außerkünstlerische Umstände dazu verhelfen. Das künstlerische Niveau der Schüler ist, bei den Spitzenleistungen, nicht gar sehr verschieden. Daher ist es falsch, wenn der eine alles, der „zweite" nichts bekommt. Eine solche Enttäuschung ist danach angetan, die Laufbahn des jungen Menschen schwer zu schädigen.

Sollen daher die Konkurrenzspiele weiter bestehen, dann muß gefordert werden:

1. Alle Spieler haben das gleiche Stück zu spielen.
2. Die Spieler müssen der Jury und dem Publikum unsichtbar bleiben.
3. Es müssen Trostpreise für die Hochqualifizierten, die den ersten Preis nicht erringen konnten, gegeben werden.
4. Die Jury muß über die Leistungen ein sachgemäßes Urteil nach Details (Begabung, Technik, musikalische Gestaltung usw.) abgeben, worüber dem Konkurrenzspieler unabhängig von der Schlußzensur ein Zeugnis auszustellen ist.

Wie aber die Sache heute gehandhabt wird, ist sie ein pädagogischer Mißgriff. —tt—

Von der Macht internationaler Speiseplatten

„Das haben offenbar auch die Feinde der Gesellschaft — es handelt sich um die Internationale Gesellschaft für Neue Musik — jetzt eingesehen, die zu diesem Fest prompt erschienen sind. Ich erinnere mich, wie wir uns gerade in Leipzig von dem Herausgeber einer Musikzeitschrift beschimpfen (sic!) lassen mußten, als wir die Ortsgruppe gründeten und zu den Festen reisten. Es sei ein Skandal, sich mit Vertretern ehemals feindlicher Nationen an einen Tisch zu setzen. Heute sitzt derselbe Mann schon ganz friedlich auf dem Bankett, das die Stadt Zürich den Gästen aller Länder gab; und ich kann nicht sagen, daß sein Appetit sonderlich darunter litt, daß Engländer, Franzosen, Belgier, Italiener und Amerikaner mit ihm von den gleichen Platten aßen . . ."

(Leipziger N. N. 23. Juni).

Da haben wir's! Nämlich, warum, wenn nicht wir, so doch jedenfalls Herr Adolf Aber zu internationalen Musikfesten fährt. Denn diesem entstammen die so überaus appetitlichen Zeilen, die besser als alles andere von der ganzen inneren Beschaffenheit des Betreffenden das richtige Bild geben. In diesem Jargon, peinlich besonders jedem aufrechten Juden, läßt sich ausgerechnet diejenige deutsche Tageszeitung über internationale Fragen im Feuilleton berichten, die bis heutigentags im politischen Teil in schärfstem Ton gegen internationale Liebedienerei zu Felde zieht, neulich noch (1. VII.) sich von dem Rektor der Leipziger Universität Le Blanc sagen ließ, daß „wir (die Vertreter deutscher Wissenschaft) nach den schweren, uns zugefügten Beleidigungen nicht so ohne weiteres die uns dargebotene Hand ergreifen können, wenngleich wir ja eine internationale Zusammenarbeit für sehr wünschenswert halten." Der vollkommen international eingestellte Musikreferent der Zeitung aber, der bezeichnenderweise der Besprechung des internationalen Musikfestes dreimal mehr Raum widmete als dem gleichgültig behandelten Tonkünstlerfest des deutschen Musikvereins, kann sich an der gleichen Stelle erlauben, sich über den Standpunkt seiner eigenen Zeitung in seiner angestammten Sprache

lustig zu machen. Welch' Zwei-Seelen-Redaktion! Einzig deshalb konnte, mußte sogar auf die so appetitliche Schreiberei, deren Behandlung an sich unserer Zeitschrift ja ganz unwürdig wäre, eingegangen werden. Und so seien die internationalen Speiseplatten, die auf den Musikkritiker der „L. N. N." selbst in der Erinnerung eine so faszinierende Macht auszuüben vermochten, daß sie die Pforten zu seinem innersten Kämmerlein aufspringen ließen, nach Gebühr gepriesen!

Über „Die Bedeutung Max Regers für die Musik der Gegenwart"

sprach im Rahmen der Leipziger Ortsgruppe der Deutschen Musikgesellschaft der einstige Regerschüler und jetzige Lehrer am Leipziger Konservatorium Dr. Hermann Grabner in längeren, sehr gehaltvollen und vor allem die Harmonik Regers betreffenden Ausführungen. An dieser Stelle interessiert besonders der in mehrfacher Beziehung geführte Beweis, daß Regers Harmonik neuromantisch-brahmsisch sei und mit Bach nichts zu tun habe, was, nebenbei gesagt, für uns immer eine ausgemachte Sache war. Auch als Analytiker sei Reger durchaus harmonisch vorgegangen, selbst alte, in den Kirchentonarten stehende Musik habe er in diesem Sinne erklärt. Stärker denn auch, als es der Vortragende wohl beabsichtigte, kam die Einseitigkeit Regers zum Ausdruck, wie der Nachweis seiner Bedeutung für die Musik der Gegenwart etwas spärlich ausfiel. Sie bestehe vor allem darin, daß Reger besonders mit seinen Sonaten für ein Instrument den Grundstein für eine Neuorganisation der Kammermusik gelegt habe. Als Harmoniker habe Reger keine neuen Harmonien gebracht, was auf Grund seines Systems auch nicht möglich gewesen wäre; trotz gelegentlicher Lockerung der Tonalität sei er fest innerhalb derselben gestanden. Von besonderem Wert waren die Ausführungen über Regers Stellung zur Programmmusik, die durchaus auf Empfindungen — wie in der „Pastorale" —, nie auf irgendein Programm sich gründete. Auch die Böcklin-Suite habe mit den betreffenden Bildern unmittelbar nichts zu tun; als man ihm zur Zeit der Komposition eins derselben zeigte, überraschte er mit der Antwort: Zu spät, isch scho fertig!" Als Lehrer habe Reger sehr viel verlangt — man mußte möglichst viel schreiben —, erklärt habe er nichts.

Mozart im Urteile der tschechischen Faschisten

In der Prager tschechischen Wochenschrift „Narodni Republika" dem Organ der tschechischen Faschisten, war in der Nr. 23 vom 11. Juni d. J. folgende, schier unglaubliche chauvinistische Notiz zu lesen:

„Radiojournal. Schon öfters wurde gerügt, daß die Zusammenstellung des Programms nicht immer die glücklichste ist ... Die deutsche Sendung ist vollkommen überflüssig ... Die große Schande des Prager Radios wird nicht durch die paar Kronen aus den Taschen unserer Deutschen wettgemacht. Es ist dies eine grobe Beleidigung unserer tschechischen Abonnenten und ausländischen Zuhörer (!). Dies würden wir Faschisten natürlich sofort in Ordnung bringen, wenn unsere Regierung eingesetzt würde ... Und vor allem: belästigt uns nicht beständig mit diesem unmännlichen läppischen Mozart (!!). Seine naive Drehorgelmusik ist dem größten Teil des tschechischen Volkes zuwider ..."

Diese Notiz bedarf in ihrer Dummheit und chauvinistischen Blindheit keines weiteren Kommentars. Aber sie der deutschen Öffentlichkeit und Musikwelt zur Kenntnis zu bringen, ist höchst wichtig, damit man weiß, wie man mit den freundlichen tschechischen Nachbarn daran ist, und die deutschen Künstler und Musiker sich bei ihren künstlerischen Plänen darnach richten können. Wenigstens sollten sie es!

Clara Schumann und Franz Liszt

Nach einer Gesellschaft, in der sie als junges Mädchen in Wien gespielt hatte, fuhr Clara Schumann in Begleitung von Liszt nach Hause, sich bitter bei ihm darüber beklagend, daß die Anwesenden fortwährend gesprochen hätten. „Ja, sehen Sie", sagte Liszt mit lächelnder Ruhe, „warum spielen Sie bei solchen Gelegenheiten nicht so einen Schmarr'n von Liszt?"

(Eugenie Schumann, Erinnerungen.)

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Cardillac“ von Paul Hindemith (Dresden, nicht wie ursprünglich geplant Berlin). Die Oper ist für die 2. Hälfte der nächsten Spielzeit von über 20 Bühnen angenommen.

„Traumlied“, Oper in Text und Musik von Brand-Buys (Ebenda).

„Ein kurzes Leben“, Oper von Manuel de Falla (Gera, Reuß. Theater).

„König Porus“ von Händel in der Bearbeitung von Prof. Hans Dütschke (Braunschweig, Landestheater).

„Das Echo von Wilhelmstal“, zweiaktige Ballettoper von Franz Mikorey. (Ebenda.)

„Dürers Bild“, Oper von Jos. Gustav Mraczek, Text nach einer Novelle Ginzkeys von A. Ostermann (Hannover, unter G. M. D. Krasselt).

„Die Insel der Toten“, einaktige lyrische Oper von Eugen Zador (Budapest).

„Der Vampyr“ von Marschner in der Neubearbeitung von Pfitzner (Essen, Stadttheater).

Gozzis „Turandot“ mit Musik von Hans Krasa (Salzburger Festspiele).

„Die Mondsüchtige“, Pantomine von Erwin Schulhoff (Prag, Deutsches Theater). Lustspielouvertüre, Bühnenmusik und Ballettgroteske zu Molières „Bürger als Edelmann“ von Schulhoff (Prag, Tschechisches Nathionalteater).

„Spanisches Fest“, Ballett nach der Infantinmusik von Franz Schreker (Berlin, Staatsoper).

„Clavigo“, Oper von Max Ettinger (Leipzig).

Konzertwerke:

Hermann Ambrosius: Klavierkonzert Es-Dur, op. 51 (Fritz Weitzmann im 2. Sinfoniekonzert d. Reuß. Kapelle Gera unter Prof. Laber). Violinsonate (Leipziger Rundfunk).

Paul Kletzki: Fantasie in C-Moll op. 9 (Berlin, Hans Beltz).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Die Nachtigall“. Oper von Strawinski (italien. Uraufführung in Mailand).

„Das zauberische Glockenspiel“, mimosinfonische Komödie von Pick-Mangiagalli (Stadttheater Essen).

„Leonora Christina“, Oper von Siegfried Salomon (Kopenhagen).

„Die Gezierten“, Kom. Oper in einem Akt von Ottokar Zich (Prag, s. S. 453).

„Der Mantel der Assunta“, Oper (zwei Akte und ein Zwischenspiel) von Eduard Chiari. Dichtung von Beatrice Dovsky. (Stadttheater Brünn.) — Es ist eine Saat des altersgrauen Verismo, die hier unter Beatrice Dovskys Händen schon vor gut einem Jahrzehnt aufgegangen ist, damals den Deutschmähren Chiari zur Verkörperung begeistert hat, aber jetzt erst tönende Belebung erfuhr. Die nach satten Tonfarben verlangende, robuste Handlung spielt im Neapel der napoleonischen Zeit. Chiaris Musik hierzu ist von lyrischer Haltung und geht veristischen Klangorgien ziemlich aus dem Wege. Eine Fülle klingender Stellen im Orchestersatz und hübsche harmonische Wendungen verraten den ebenso geschulten wie auch geschmackvollen Musiker, der nicht nur praktischen Theatersinn besitzt, sondern auch gelernt hat, sein die Tonalitat bejahendes Können zu verwerten.

Carl L. Heidenreich.

Konzertwerke:

Vaughan Williams: „Sancta Civitas“, Oratorium (London, Bach-Chor). — Das mit kontrapunktischer Kühnheit geschriebene Werk ist erfüllt von dem mystischen Geiste des Mittelalters (Frei nach dem „Manchester Guardian“).

Franz Liszt: „Der blinde Sänger“, Melodrama nach einer Ballade von Tolstoi (Warschau, Philharmonie). Es handelt sich um ein lange verschollenes Fragment, das nunmehr von Mateusz Glinski ergänzt und bearbeitet wurde.

Richard Gabriel: „Nach Walhall“, Chorwerk mit Solostimmen und Orchester (Köslin, unter Leitung des Komponisten). — Über dem Elend eines, in nächtliches Grauen gehüllten Schlachtfeldes, in außerordentlich wirkungsvollem Chorsatze zu höchster Spannung gesteigert, tauchen in visionärer Erscheinung die Walküren auf, um die gefallenen Helden zu neuem Leben zu erwecken und zu Roß nach Walhall zu geleiten. Das entsprechende Terzett der Walküren, mit großartigem Schwung gestaltet, dürfte den Höhepunkt des melodienreichen Werkes ausmachen. Das Ausklingen des Werkes in einer Verklärungsmusik ist von ausgesuchter Schönheit. D. B. Ulrich.

Walther Pach: Präludium, Canon und Fuge für Orgel (Prag). — Ein sauber und mit viel Tüchtigkeit im Satz geschriebenes Werk, das nur in der rhythmischen Gestaltung allzu gleichförmig wirkt. —ek.

Lieder von Krasa, Max Brod und Erich Wachtel (Prag, Deutsch.-lit.-künstlerischer Verein). — Die Lieder von Krasa sind trotz ihrer großen Knappheit von überzeugendster Ausdruckskraft und transparenter lyrischer Schönheit. —ek.

Victor Ullmann: „Variationen und Doppelfuge über ein Thema von Schönberg“ für Klavier, und Axmann: Klavierstücke (ebenda).

Alfred Huth: „Himmel und Hölle auf der Landstraße“, Orchesterstück (Flensburg).

Hermann Ullrich: op. 21. Kammermusik für Streichquartett, und op. 11. Drei Liebesgesänge von Ricarda Huch (Salzburg). — Eine Triofantasie op. 20 für Klavier, Violine und Horn wurde ebendaselbst aufgeführt.

Karl Hasse: Streichtrio op. 32 D-Moll (Mannheim, Kergl-Quartett).

Werner Danckert: Satzfolge für Streichquartett (ebenda).

Julius Klaas: II. Streichquartett in D-Dur (Darmstadt, Schnurrbusch-Quartett).

Georg Kósa: Suite für Kammerorchester und Orchesterlieder (Budapest).

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Die Philharmon. Konzerte in der Alberthalle schlossen dieses Konzertjahr mit einem sehr schönen, von echtem Musikantengeist beschwingten Schubert-Abend unter Heinrich Laber. Es gab die große C-Dur und die Unvollendete, dazwischen einige Lieder, gesungen von der ausgezeichneten Emmy Krüger, die wahrlich einen besseren Begleiter verdiente als es Fritz von Taufkirchen war. — Überblickt man die Veranstaltungen der Philharmon. Gesellschaft in diesem Konzertjahr, so fällt vor allem das absolute Fehlen jüngerer zeitgenössischer Musik auf. Allenfalls gab's noch Strauß und einige älteren Nordländer, im übrigen reitet man brav und munter die alten Paradepferde vor einem jahraus, jahrein in den Konzertsälen sitzenden Bürgertum und nennt das Ganze Volksbildung. Ja, glaubt man denn, mit der Negation der heutigen Musik und ihrer verschiedenen Strömungen sei den Leuten ein Dienst getan? Wir sind gewiß die ersten, die es wünschen, daß auf jedem Programm ein oder zwei große Werke der Vergangenheit stehen — es brauchen deshalb nicht immer die üblichen Repertoire-Werke zu sein — , das soll so bleiben, aber nebenbei darf gefordert werden, daß sich das Publikum mit der zeitgenössischen Musik auseinandersetze und nicht auf dem Stand von etwa 1912 verharre. Das ist Pflicht, denn es gibt auch eine ungesunde Reaktion, und vor dieser wollen wir uns doch hüten. Wir haben es schon einmal hier ausgesprochen, daß es gut wäre, wenn für die ganzen Orchesterkonzerte ein Dirigent verpflichtet werden könnte, der den ganzen Programmaufbau nach einem bestimmten Plan vornimmt. Was könnte hier alles durchgeführt werden! Z. B.: „Die Entwicklung der Instrumentalmusik bis zur Gegenwart", oder Gegenüberstellungen, wie: „Das Concerto grosso in Gegenwart und Vergangenheit" u. dgl. mehr. Kurz, die ganzen Konzerte könnten dadurch eine durchaus würdige Ergänzung der Gewandhauskonzerte bilden.

Auf einer für Männerchorkonzerte nicht gewöhnlichen Höhe stand das Frühjahrskonzert der unter ihrem trefflichen Dirigenten Kapellmeister Jos. Achtélik zusammengeschlossenen Vereine: „Einigkeit"-Wahren, Germania-Typographia, Männerchor L.-Nord und Bleichertscher M. G. V. Auf Grund strenger Chordisziplin ist hier eine Vortrags- und Klangkultur erreicht, die die Vereinigungen zu künstlerischen Aufgaben befähigt. Man hörte ein Programm mit lauter sächsischen Komponisten (Rich. Wagner, Wohlgemuth, W. Böhme u. a.). Das Hauptereignis des Abends aber war ein Instrumentalwerk, nämlich die Uraufführung eines ganz reizvollen Bläserquintetts von Georg Kiessig, eines Unterhaltungswerkes bester Art. Es ist manches Italienische in dem Werk, so etwa das Ständchen mit seinem italienischen Dorfmusikanten-Charakter. Außerdem gab's noch ein Sextett op. 45 von Blumer und das Trio op. 63 von C. M. v. Weber. Ausführende war die Gewandhaus-Bläservereinigung. — Die „Orgelvorträge" des Organisten Georg Winkler in der Andreaskirche verdienten mehr Beachtung, denn man hört dort, bei einer vielleicht allzu großen Neigung, Unbekanntes, Neues zu bringen, so manches Wertvolle, wie etwa unlängst Hermann Grabners op. 16 „Zwiegespräch" für eine Singstimme, Bratsche (vom Komponisten selbst gespielt) und Orgel; trotz seinem stilistischen Dualismus — er mag z. T. im Text begründet sein, ein Werk mit außerordentlichen Momenten. Stellen, wie z. B.: „Fühlst du nicht das reine Auge" mit seinem mystischen Orgelpunkt greifen ans Innerste. Zeitgenössische Leipziger Orgelmusik, die man am gleichen Abende hörte, war dagegen weniger erfreulicher Natur. — Auch in der Thomas-Motette sind gelegentlich Werke zu hören, die eine besondere Anmerkung verdienen. So ein großartiger, venezianisch gearbeiteter Doppelchor auf den 100. Psalm von Textorius, einem noch ganz unbekannten Meister des 16. Jahrhunderts; weiterhin eine ganze Messe von William Byrd, sehr verschieden von den italienischen Messen der gleichen Periode. Ihr Spezifisches ist eine puritanische Klarheit, hinter der aber eine düstere Dämonie zu ruhen scheint. An neuen Orgelwerken gab es eine Passacaglia und Fuge von Hermann Grabner, von deren Aufführung wir leider zu spät erfuhren; ferner eine Choralsonate von Heinrich Kaminski, die an Hand von vier Chorälen einen religiösen Vorwurf durchführt. Es ist ein echt und tief empfundenes Werk, man wartet aber immer auf das innerlich Befreiende. Im Anschluß daran sei ein Max Reger-Gedächtnisabend von Günther Ramin erwähnt, von dem man den Eindruck mitnahm, daß das Stärkste und Reinste, was Reger zu sagen hatte, eben doch in seiner Orgelmusik niedergelegt sei. — In einem Vortragsabend des Konservatoriums wurde man durch die stilsichere Bearbeitung der italienischen Kantate „Lucrezia" von Händel, die Gerh. Stiebler, ein Schüler der Kompositionsklasse Dr. Reuter, vornahm, überrascht. Daß man nunmehr im Unterricht derartige produktiv-künstlerischen Arbeiten ausführen läßt, ist hocherfreulich. Charlotte Hei, eine Schülerin von Frau Helling-Rosenthal, zeigte bei der Wiedergabe ihre gediegene Schulung in bestem Lichte. — Clarissa von Robert, der man im Vorjahre einen sehr klugen Vortrag über Operndarstellung zu verdanken hatte, konnte nun an einem öffentlichen Übungsabend ihrer Schule die wirklich glänzenden praktischen Resultate ihrer Theorien vorweisen. Ver-

schiedene Arien und Opernszenen wurden von den Schülerinnen ohne jede szenischen Hilfsmittel mit großer Natürlichkeit und plastischer Gestaltung der Charaktere durchgeführt, von einigen sogar schon mit einer künstlerischen Freiheit, die wohl zeigte, wie von innen heraus hier alles entwickelt sei. Den Ausführenden waren sehr geschickt die mit ihrem Typus übereinstimmenden Rollen überwiesen. Es wäre nun interessant gewesen, die eine oder andere in verschiedenen Partien zu sehen. Der Beifall war stark. Wilh. Weismann.

Motette in der Thomaskirche

4. Juni. Orgel: J. S. Bach, Präludium, Largo und Fuge in C-Dur. — Chor: Arnold Mendelssohn, Motette zum Trinitatisfest op. 90, XIII (Urauff.).

11. Juni. Orgel: Nikolaus Bruhns (1665—1697), Präludium und Fuge in E. — Chor: H. Schütz, Psalm 6 für zwei Chöre; Jacob Handl (Gallus), „Pater noster" (8 st.).

18. Juni. Werke von Max Reger. Orgel: Introduction und Passacaglia F-Moll. — Chor: Vier Gesänge aus den „Geistl. Gesängen" op. 138.

25. Juni. Orgel: J. S. Bach, Phantasie und Fuge C-Moll. — Bach, II. Suite für Violoncellosolo. — Chor: Johann Bach, „Unser Leben ist ein Schatten".

AUGSBURG. Die wirtschaftliche Lage ist dem Konzertwesen nicht förderlich. So ist es ein Glück, daß hier seine Fundamente von städtischer Seite gesichert sind. Die Anteilnahme des von früher her verwöhnten Publikums ist aber damit geradezu auf einen schandvollen Nullpunkt gesunken, der erheblich Mitschuld trägt an der unheilvollen Verwirrung der Konzertverhältnisse.

Aus den städt. Sinfoniekonzerten unter Kapellmeister Joseph Bach ist Bruckners VII. zu melden, die Sinfonia domestica von Rich. Strauß und als ereignishafte Tat die Erstaufführung der Sinfonie „Hero und Leander" unter der Leitung des Komponisten H. W. v. Waltershausen. Weiterhin verdienen Erwähnung die Uraufführungen einer klangschönen sinfonischen Suite Otto Hollenbergs und eines stilistisch allerdings verunglückten Klavierkonzertes von G. Emmerz. — Erfreulicherweise wußten sich diesmal die städt. Kammermusikabende unter Prof. H. K. Schmid größere Bedeutung zu verschaffen, so u. a. durch ein Konzert, das einheitlich Dvorak, Tschaikowsky und Smětana umfaßte. Auch ein Collegium musicum, das dem Locheimer Liederbuch galt, bedarf der Erwähnung. — An größeren Chorwerken brachte der Oratorienverein unter H. K. Schmid das „Deutsche Requiem" von Brahms und, allerdings nicht ganz so gut studiert, Liszts „Heilige Elisabeth". Desgleichen geht ein Kompositionsabend Otto Siegls auf seine Initiative. In ihm hinterließ das manuskript uraufgeführte Trio op. 37 den geschlossensten und ansprechendsten Eindruck. Auch die Violinsonate op. 39, obwohl ganz Abbild kämpferischer Gebärde und revoltierender Skepsis, wußte durch die optimistische, energische Bejahung der widerstreitenden Elemente zu fesseln. Die drei Männerchöre op. 47 von Siegl, die die Liedertafel in ihrem wohlgelungenem Frühjahrskonzert uraufführte, zeigen die kompositorische Erfindung in glücklichster Formkonzentration und im Ausdruck am treffendsten. — Unter den konzertierenden Pianisten verdient Sondra Droucker vorderste Erwähnung, dann aber Hanns Wolf mit den interessanten Programmen, die gleicherweise altklassische Musik (Couperin, Galuppi), klassische, romantische und jüngere (Ravel, Casella, Stravinsky) umfaßten. Ähnlich brillierte Erich Kloss mit romantischen Feuilletons von Albeniz, Debussy usw. erwies aber auch die wache Empfängnis gegenüber großen Formkomplexen wie die Wandererfantasie Schuberts. Der Tonkünstlerverein schuf sich Beachtung mit Ur- und Erstaufführungen glänzender Quartettarbeiten C. Schusters und G. Paepkes und die Gesellschaft für neue Musik brachte durch die Amarvereinigung Verdis E-Moll, Debussys G-Moll und Pfitzners Cis-Moll-Quartett und durch das hiesige Bothequartett Schönbergs D-Moll op. 7 zu rühmenswerten Aufführungen. Ludwig Unterholzner.

BREMEN: Ehe Frau Musika Bremens Mauern für einige Sommerwochen verließ, raffte das Theater nochmals seine Kräfte zusammen und bot in gediegener Form den Holländer, Lohengrin, Tannhäuser, die Meistersinger und mehrere Male den Rosenkavalier, der stets volbesetzte Häuser brachte. Wellesz Alkestis hatte man uns versprochen, aber statt ihrer erschien Tschaikowskys Pique Dame erstmalig hier. Trotz vorzüglicher Darstellung war der Eindruck zwiespältig. Die stark in die Breite gezogene Handlung atmet Hintertreppenatmosphäre, die Vertonung enttäuschte in ihrer lyrischen Gleichmäßigkeit. Die Musik ist mehr lyrisch als dramatisch, aber selbst in der Lyrik läßt sich T. manches entgehen, was bei seinem Können stärker hätte unterstrichen werden können. Wohl spannt er Melodienbogen großen Ausmaßes, aber doch nicht groß genug, um schließlich hinreißend zu wirken. Roheiten im Klange sind vermieden, die prägnant geschaffenen Motive sind kontrapunktisch wenig verarbeitet und das Russische in T. wird durch Assimilation westeuropäischer Musikelemente überwuchert. Man hat das Gefühl, es ist nicht alles Eigentum bei ihm und manche banale Wendung wirkt stilwidrig. Aber darin ist der Deutsche wohl besonders empfindlich. Indessen war der Erfolg beim Publikum groß. Ein liebenswürdiges, die Tränendrüsen erregendes Singspiel von Roehr, „Ännchen von Tharau", machte der sommerlichen. Stimmung Konzessionen. Dr. Kratzi.

DRESDEN: Die Webergedenkfeiern in der „Stadt Webers" standen unter keinem günstigen Stern, trugen samt und sonders den Charakter improvisierter Veranstaltungen. Daß dieser namentlich bei der Neuinszenierung des „Freischütz", den man als einzige Festoper gab, bemerkt wurde, mag seinen Grund zum Teil in der Auswirkung des „Falles Mora" haben, d. h. in der von diesem vortrefflichen Spielleiter erzwungenen Amtsenthebung. Jedenfalls trug diese Neuinszenierung die typische Physiognomie eines Kompromisses. In der Wolfsschluchtszene Benützung der Filmtechnik mit zweifelhaften Wirkungen. In den übrigen „Theater", nur auf modern (Zimmereinrichtungen) frisiert. Geboten gewesen wäre ein ehrliches Festhalten an der guten Weber-Überlieferung, die an unserer Bühne noch lange fortlebte, Und dieses Festhalten hätte bedeutet, ein Sich-Einstellen auf das Werk als auf ein Bekenntnis zu einer beseelten Natur und als die Absage an eine materialistisch-mechanistische Weltanschauung. Aber auch der Aufführung in ihrem musikalischen Teil fehlten die rechten Impulse, das Herausfühlen der Psyche des Werkes, dieses kostbaren Vermächtnisses der noch in der Volksseele wurzelnden jungen Romantik. Auch von den Solisten, die Busch ins Treffen zu führen hatte, waren nur wenige, die noch vom Geiste Webers berührt waren, wie Elise Stünzner als Agathe und Vogelstroms als Max. Ein Ännchen besitzt die Dresdner Oper auch nur noch in Grete Nikisch, und die war krank. So waren die eigentlichen Stützen des Ganzen unsere Staatskapelle und unser von Weber 1817 gegründeter Opernchor. — War dies die Huldigung des Meisters durch die Oper, deren Ruhmesgründer er war, so huldigte die Staatskapelle ihm mit einer Morgenfeier im Opernhaus. Sie wurde umrahmt von den Ouvertüren zum Beherrscher der Geister und zum Oberon. Dazwischen spielte Frida Kwast-Hodapp mit der ihr eigenen starken Musikalität das C-Dur-Konzert op. 11 und ein als hochdramatische Sängerin verpflichtetes Mitglied der Staatsoper versuchte sich an der herrlichen Ozean-Arie. — Am Tage vor dem Todestage (5. Juni) hatte die Dresdner Liedertafel (unter Pembaur) und die Staatskapelle abends bei Fackelschein am Weber-Denkmal den Manen des Unsterblichen gehuldigt. Das Programm bildeten Chorgesänge, Ansprachen und die Aufführung der Trauermusik, die Wagner für die feierliche Überführung der Asche Webers nach dem alten katholischen Friedhof in der Friedrichstadt (14. Dezbr. 1844) über zwei Motive aus Euryanthe schrieb. — Die katholische Hofkirchenmusik führte unter ihrem trefflichen Leiter Karl M. Pembaur zum Gedächtnisse des Meisters in würdigster Weise die beiden für sie geschriebenen Messen in Es-Dur und G-Dur („Jubel-Messe") auf.

O. Schmid.

Das Philharmonische Orchester, dessen Fortbestand für die nächste Konzertzeit als gesichert gelten darf, wird in derselben sechs große Gesellschaftskonzerte veranstalten, deren Programme musikalische und künstlerische Ereignisse darstellen sollen. Generalmusikdirektor Eduard Mörike, in dessen Händen die Gesamtleitung ruht, hat außer Gastspielen hervorragender Dirigenten, wie Erich Kleiber, Furtwängler u. a. die Mitwirkung erster Gesangskräfte vorgesehen. Als Konzertmeister bleibt Stefan Frenkel dem Orchester erhalten.

O. S.

Vesper in der Kreuzkirche

3. April. J. S. Bach, „Christ lag in Todesbanden" (Osterkantate).

17. April. Franz Schubert, Psalm 23 für Knabenchor und Orgel; F. Mendelssohn, Psalm 100 (4- u. 8st.).

8. Mai. Orgel: Liszt, Fantasie und Fuge über B-A-C-H. — Chor: Cornelius, „Ich will dich lieben, meine Krone" (6st. Motette) und Zwei Gesänge aus dem „Vater unser"; Liszt, „Pater noster" für 7st. Chor und Orgel aus dem Oratorium „Christus".

15. Mai. Orgel: César Franck, „Choral A-Moll" — Adagio für Harfe von Camillo Horn. — Chor: César Franck, Psalm 150 für Chor und Orgel; Oskar Wermann (1840—1906) „Frühlingsgruß" für Sopran, Harfe und Orgel; Zwei Frühlingslieder aus dem 14. (Fürst Wizlâw, † 1325) und 16. Jahrh.

EISENACH. Bachpflege. Der im vorigen Herbst von dem neuen Musikwart der Thüringer Landeskirche Rudolf Mauersberger neu gegründete Kirchenchor zu St. Georg (Knaben- und Männerstimmen) ist im Laufe des Winters zu einem Bachchor erweitert worden, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, in der Geburtsstadt des Meisters regelmäßige Aufführungen seiner größeren Werke zu veranstalten. Nachdem er zu Weihnachten mit einer stimmungsvollen Aufführung des Weihnachtsoratoriums zuerst hervorgetreten ist, folgte am Karfreitag die Matthäuspassion. Die ungewöhnlich eindrucksvolle, sorgfältig vorbereitete Aufführung, die historische Stiltreue — besondere Erwähnung verdient die sehr wirkungsvolle Verwendung eines (von der Firma Schramm-Mendler in München stammenden) Cembalos! — mit durchaus persönlichem, warmem Empfinden und einem bis ins kleinste spürbaren feinsinnigen Geschmack vereint, bedeutete einen vollen Erfolg und wurde von Publikum und Presse gleichermaßen als Ereignis bezeichnet. Für den Herbst ist die H-moll-Messe in Aussicht genommen. In den kommenden Jahren sollen die erwähnten Werke regelmäßig wiederholt werden; insbesondere soll die Passionsaufführung am Karfreitag zu einer stehenden Einrichtung der Bachstadt werden.

—w.

ERFURT. Die Städt. Sinfoniekonzerte landeten bei ihrem Überblick über die Sinfonie bei der Moderne; d. h. nach dem jetzt gültigen Naturgesetz (man vergleiche die Programme der großen Konzerte in Berlin und der Provinz) bei Stravinsky und Hindemith. Weitere Kreise haben bei solchen Anlässen ein Recht darauf, zu erfahren, wie das verehrte Publikum sich diesen Segenstaten unserer Zeit gegenüber verhält. Daher sei die objektive Feststellung erlaubt, daß der Konzertsaal nach den Schlagzeugorgien von Hindemiths „Konzert für Orchester" op. 38 in schallendes Gelächter ausbrach. — Der „Erfurter Musikverein" zeigte noch einmal seine ganze Leistungsfähigkeit und erbrachte mit den letzten beiden Chorkonzerten, die eigentliche Höhepunkte in unserem Musikleben wurden, den Beweis für seine Lebensberechtigung, um die augenblicklich gestritten wird. Denn die Frage nach der vakanten Dirigentenstelle wächst sich immer mehr zu einem Kampf um Sein oder Nichtsein des Vereins und der mit ihm verknüpften Singakademie aus. Innerhalb weniger Wochen erlebten wir die Haydnsche „Schöpfung" und das neue „Requiem H-Moll" op. 50 von Richard Wetz. Das sind so zweifellose Positiva für den Verein, daß die Öffentlichkeit ein Recht auf Erhaltung und Bewahrung dieses Bildungsgutes gewinnt. Das Requiem von Wetz, das erst kürzlich in Aachen uraufgeführt wurde, gehört unstreitig zu den größten Chorwerken unserer Zeit. Es wächst aus derselben tiefen Religiosität wie das Lebenswerk Bruckners, steht aber in der harmonischen und melodischen Differenziertheit in der Gegenwart. Dabei ist das große Erlebnis dieser Totenmesse, daß man vom ersten bis zum letzten Takte einem klanglichen Wunder gegenübersteht, vor dem an keiner Stelle das Interesse und das innere Ergriffensein erlahmt. Die Aufführung, vom Komponisten selbst vorbereitet und geleitet, bot ein schönes Bild geschlossener Harmonie. Der Chor zeigte bei seiner außerordentlich schwierigen Aufgabe gesangliche musikalische Disziplin. Als Solisten waren Eva Bruhn (Essen) und Albert Fischer (Berlin) ausgezeichnet.

Die Oper raffte in einer Aufführung des Boris Godunow einmal alle Kräfte zusammen, um etwas Außerordentliches zu bringen. Die Verstärkung des Theaterchores durch den „Volkschor" ist zur Zeit in Erfurt wohl der einzige Weg, um die großen Volksszenen möglich zu machen. Aber die Größe der Szenen fand leider im Können und der inneren Beteiligung der Sänger keinen Widerhall. Daher denn die Aushilfe doch nur Notbehelf blieb. Gut fanden sich dagegen die Solisten in ihre Rollen. Trotz hervorragend schöner Bühnenbilder Dr. Schülers und sicherer musikalischer Führung durch Franz Jung blieb die Oper bedauerlicherweise ohne große Wirkung auf das Publikum. Stärkere Publikumswirkung ging von Janaceks „Jenufa" aus. Auch hier bewährte sich unsere talentierte Hochdramatische Melba v. Hartung. — Der Postillon von Lonjumeau kam in einer Bearbeitung von Alfred Schröder heraus. Der Bearbeiter bringt im dritten Akt einen energischen Strich, durch den die Handlung wesentlich gestrafft wird. Die restlichen Änderungen sind bis auf einige Besserungen am Dialog so völlige Belanglosigkeiten, daß man ihnen die Existenzberechtigung fast absprechen möchte.

Dr. Becker.

ESSEN. Die zweite Hälfte des Konzertwinters wurde von der wirtschaftlichen Not, die sich naturgemäß im Essener Industriegebiet mehr als sonstwo bemerkbar macht, stark beeinflußt. So trat auf der einen Seite eine gesunde Reduzierung der Konzertzahl in Erscheinung; andrerseits machte sich eine weniger erfreuliche Abnahme der Besucherzahl bemerkbar. Dagegen sind, was nicht verschwiegen werden darf, alle Veranstaltungen, die den Stempel des Neuen und Sensationellen tragen, überfüllt. So ist z. B. die neue pompöse Mülheimer Stadthalle ständig ausverkauft, und ein Hexenkünstler der Geige Prihoda fand eine beifalltobende Menge als Auditorium. Doch noch andre Gründe tragen zur Veränderung des Konzertbildes bei. Zwar stehen die musikalischen Veranstaltungen vor wie nach auf respektabler Höhe; aber der Wunsch, neben altbewährter Kunst auch die Vertreter der Moderne zu Worte kommen zu lassen, führte zu teilweise stillosen Programmen. Neben Mozart und Verdi tauchte Strawinsky auf, zwischen Webers Oberon und Beethovens Eroica stand Hindemiths Klavierkonzert (op. 36/2) und dessen Konzert für Orchester neben Tschaikowskis VI. Sinfonie. Der eminent tüchtige Stabmeister M. Fiedler gibt damit den Gegnern seines in heiligem Ernst zur hohen Kunst fundamentierten Konservativismus wohlbegründete Angriffsmöglichkeiten, obwohl die eben erwähnten neuzeitlichen Werke eine aus der Problematik dieser Musik zu erklärende unzweideutige Abfuhr von seiten des Publikums erlitten. An Chorkonzerten sind zu erwähnen eine Aufführung von Händels Salomo im Essener Musikverein mit Ilse und Dr. W. Zeuner-Rosenthal, E. Bruhn, E. Suhrmann-Gelsenkirchen als Solisten, die allen Mitwirkenden, an der Spitze M. Fiedler, das Zeugnis hohen Könnens ausstellte. Im Essener Bachverein erlebte Mendelssohns Paulus unter G. Beckmanns Leitung mit heimischen Solokräften eine verdienstvolle Wiederbelebung, ebenso Haydns Jahreszeiten im Kruppschen Bildungsverein mit G. Obsner als Dirigent. Noch sei des Pauluschores gedacht, der in einem Bachkonzert dessen Kantate „Wer nur den lieben Gott läßt walten" formal beachtenswert herausbrachte, indem die Solopartien von den

Knaben- und Männerstimmen chorisch besetzt gesungen wurden. Ein Weg, der wohl zu rechtfertigen, dessen allgemeine Beschreitung aber nur zu empfehlen ist, wenn die Stimmen die Schulung erreicht haben wie dieser Chor unter O. Helm. — Der mit großer Geste in den ersten Nachkriegsjahren sich betätigende Volkschor hält augenblicklich seinen Winterschlaf, wohl wegen des Dirigentenwechsels und der scheinbar erschöpften Kraft. Dagegen trat ein neugegründeter kathol. Volkschor unter O. Schaper mit einer beachtenswerten Aufführung von Händels Alexanderfest an die Öffentlichkeit. — In dem Kräfteverhältnis der bedeutsamen Essener Männerchöre hat eine wesentliche Verschiebung stattgefunden. Der Spitzenverein der Essener Männer (Leitung M. Neumann) hat von seinem Ruhm manches eingebüßt. Seine Programme sind gar zu alltäglich, und seine Leistungen bedürfen sehr der exakten künstlerischen Feile. Ein frischerer Geist wirkt im Schubertbund unter O. Helm, der einen erfolgreichen Abend mit Chören rheinischer Komponisten, an der Spitze R. Trunk, veranstaltete; ebenso im Verein Sanssouci, dessen junger, strebsamer Chormeister H. Meißner durch zielbedachte Vortragsfolgen, z. B. Tanzliedsuite von J. Haas, vorbildliche Arbeit leistet. — Sehr rege zeigten sich die musikpädagogischen Institute uud Privatmusiklehrkräfte in einer Reihe von Schülerabenden, zu denen ausnahmslos die Kritik eingeladen war. — Noch zwei Ereignisse am Schluß des offiziellen Konzertwinters bedürfen der Erwähnung wegen ihrer ganz besonderen Bedeutung. Der Bühnenvolksbund Essen hatte das Bochumer Orchester mit Clemens Kraus-Frankfurt als Dirigenten zu einem Konzerte geladen. Das Auftreten dieses Nachbarinstitutes, das den Ruf ganz vorzüglicher Qualität genießt, hatte natürlich ein mit hochgespannten Erwartungen geladenes Publikum angelockt. Doch Sensationen gab es nicht, erst recht nicht einen überragenden Sieg. Die Bochumer haben durch die einjährige Führervakanz nicht grade gewonnen. Wohl ist ihnen jugendfrische Elastizität und ein in allen Orchestergruppen nicht ungewöhnlicher klanglich fein differenzierter Ausdruck eigen; aber Kraus war es ohne Probe nicht vergönnt, alles so unter seinen Stab zu zwingen, daß der Eindruck ein geschlossen günstiger gewesen wäre, sondern vielmehr das Bild einen recht improvisatorischen Charakter zeigte. Nelting, ein junger Essener Pianist, bewies mit Chopins Klavierkonzert e-moll, daß er auf der Bahn seiner künstlerischen Entwicklung ein gut Stück weitergekommen ist. — Das zweite Ereignis war das Gastspiel der Berliner Philharmoniker unter Furtwängler. Bruckners IV., Straußens Till Eulenspiegel und Wagners Tannhäuser-Ouvertüre erlebten eine Wiedergabe, die restlose Bewunderung und schier endlosen tosenden Beifall auslöste, allen hier in der Grenzmark Wohnenden zum Bewußtsein bringend, daß deutsche Kunst in guten Händen ist. W. Schaun-Essen.

FLENSBURG. Im Mittelpunkt des musikalischen Interesses stand auch in der verflossenen Spielzeit wiederum das Städt. Orchester unter Leitung des rührigen städtischen Musikdirektors Kurt Barth. Was geboten wurde, übersteigt an Reichhaltigkeit das Programm mancher größeren Stadt: 8 Sinfoniekonzerte, 5 volkstümliche Sinfoniekonzerte, 5 Volkskonzerte, 7 Volksbildungskonzerte, darunter 1 Kammermusikabend, 3 sonstige Kammermusikkonzerte. Alle Leistungen standen auf bedeutender künstlerischer Höhe. An aufgeführten modernen Werken sind hervorzuheben: Haas, Heitere Serenade op. 41, Butting, Kammersinfonie op. 25, Busoni, Violinkonzert, Woyrsch, Sinfonie C-Dur Nr. 2 op. 60 (unter persönlicher Leitung des Komponisten), Riemenschneider, Rügen-Suite. Einen würdigen Abschluß fand die Sinfoniereihe in der Neunten, in der das Rosenthalquartett mitwirkte. — Starken Besuch wiesen auch die Volksbildungskonzerte auf mit den Einleitungsvorträgen von Heinrich Miesner. Unter den Chorkonzerten mag besonders erwähnt werden eine prächtige „Messias"-Aufführung in Husum mit dem Städt. Orchester, ebenfalls unter Leitung Barths, ferner das Verdische Requiem, das der Chorverein Flensburg in der Flensburger Nikolaikirche aufführte. Der Bach-Chor brachte unter Leitung von Musikdirektor Magnus als vorzügliche Leistung Cherubinis Requiem; der Chorverein Euterpe unter Organist Liesche stellte wiederum die Matthäuspassion und das Weihnachtsoratorium von Bach, ferner mehrere Motetten. Letztere haben sich durch Verdienst R. Liesches zu wahren Volkskirchenkonzerten entwickelt, die außerordentlich starken Besuch aufweisen. Anläßlich der 50. Motette ergab ein Händelsches Orgelkonzert (Kurt Barth als Dirigent, Rich. Liesche an der Orgel) einen auserlesenen Genuß durch vorzügliches Zusammenspiel. — Der „Gesangverein von 1856" sorgte wiederum für bedeutende Solisten, unter denen u. a. Hertha Stolzenberg, Emmi Leisner, Max Saal, Jan Gesterkamp, das Prisca-Quartett und die Kammermusikvereinigung der Staatskapelle Berlin (Gülzow) vertreten waren. Von den übrigen Solisten, die wir begrüßten, seien hervorgehoben: Fritz von Bose, Adolf Busch, Georg Kulenkampff, Michael Gitowsky, Martin Ehrich-Hamburg, Franz Notholt-Hamburg, Otto Stötterau-Hamburg, Dr. Helmut Steger, Camillo Schuster u. v. a. Anerkennung verdienen auch die Leistungen des Flensburger Streichquartetts: Schöne-Hordan-Funk-Suchanek. — Die Kieler Oper bescherte uns eine ausgezeichnete Aufführung der „Walküre", im übrigen verdiente sie sich nicht immer Lorbeeren. — m.

FRANKFURT A. M. Das elfte Freitagskonzert der Museumsgesellschaft brachte als Solistin Maria Erb-Ivogün. Wer die Zerbinetta-Arie aus Ariadne von ihr nicht gehört, kennt weder dieses Stück noch die Sängerin ganz. Die sündhaft elegante Anmut dieses espritfunkelnden Vogelgeschwätzes, das mit so eminenter Gestaltungskunst angelegt und ausgeführt ist, erfährt erst durch Maria Ivogün, die Patti unserer Zeit, allseitige, restlose Ausdeutung. Clemens Krauß beschloß den Abend mit einer großzügigen, meisterhaften Interpretation von Straußens „Heldenleben". Krauß war es auch, der dem großen Orchesterkonzert der Gemeinnützigen Krankenhilfe sein typisch wienerisches Gepräge gab. Ihn mit federnder Beweglichkeit die Weisen von Schubert, Lanner, Joh. Strauß und Suppé dirigieren zu sehen, war ein fast ebenso großer Genuß als ihn zu hören. Von dem Duft und Schimmer der alten Kaiserstadt brachte er uns an diesem Walzerabend ein gut Teil zurück.

Besonderes Interesse beanspruchte das Sonderkonzert des Frankfurter Orchestervereins mit Furtwängler und den Philharmonikern. An einem Abend drei ganz verschiedene Sphären des Gefühls. Der kirchlich-prunkvolle Bruckner mit seiner naiven Gläubigkeit, seiner Hypertrophie der Empfindung und Erfindung, seinen machtvollen Steigerungen, seinen seitab führenden Irrwegen, wird unter Furtwänglers Händen wie von selbst verständlich, und zwar ohne alle gewaltsame Retuschierungen im Tempo. Und dann die Umstellung ins restlos Weltliche: Straußens Eulenspiegel; verwegen-graziös; der schwere Goldbrokat vertauscht mit leichter Seide, die in allen Farben spielt. Schließlich: weltliche Pracht, aber deutscher Herzschlag: Wagners Meistersingervorspiel.

Die Frankfurter Kammermusikgemeinde unter der künstlerischen Leitung von Maria Proelß brachte u. a. einen besonders gelungenen Mozart-Haydn-Abend. Eine vortreffliche, aus Mitgliedern des Opernhaus-Orchesters gebildete Kammerkapelle trug, von Krauß geleitet, die liebliche Serenata notturna für zwei kleine Orchester, Variationen und das Menuett aus dem D-Dur-Divertimento Nr. 17 (Köchel 334) vor. Dem wunderbaren A-Dur-Konzert für Violine und Orchester war Hugo Kolberg ein technisch musterhafter und auch stilistisch völlig gewachsener Interpret — womit viel gesagt ist. Haydn war vertreten mit der Abschiedssinfonie und dem Klavierkonzert in D-Dur, von Maria Proelß musikalisch schön und mit subtiler Tonleitertechnik gespielt. — Dasselbe Institut veranstaltete auch einen Brahms-Abend mit einem Programm einheitlicher Prägung: den drei Violinsonaten des Meisters. Carl Friedberg und Karl Klingler teilten sich in den Lorbeer, den sie sich, ein jeglicher auf seinem Instrument und in seiner Weise und doch innig zusammengehend, ersangen.

Der Frankfurter Tonkünstlerbund führte an zwei Abenden Meisterwerke der Chorliteratur auf. Cavalieris Rappresentazione di Anima e di Corpo war von vorwiegend historischem Interesse. Alle Achtung gebührt den Leistungen Hermann Scherchens mit dem a-cappella-Chor 1923, dem Frankfurter Kammer- und Sinfonieorchester und den trefflichen Solisten: Anima: Louise Debonte, Corpo: Antoni Kohmann, Tempo: Arthur Holl. Die Einstudierung war musterhaft. Alice Ehlers trug auf dem Cembalo eine Toccata von Alexander Scarlatti ausgezeichnet vor; unter den Meisterhänden Günther Ramins-Leipzig gestaltete sich Regers Fantasie und Fuge über den Namen Bach machtvoll in zarter und mächtiger Klangfülle. Die vier Graduale für Chor a-cappella zeigten Bruckner von seiner liebenswertesten Seite, sind ganz ein Spiegel seiner lauteren Seele, dazu von schöner formaler Geschlossenheit. Das zweite: locus iste, scheint fast von Mozarts Geiste überschattet. — Das Magnificat von Kaminski in seiner mystischen Überschwenglichkeit ist sicherlich einer tief religiösen Seele entflossen. Der Stil ist freilich zwiespältig und schwankt zwischen moderner Ausdrucksweise und der Sprache des 16. Jahrhunderts, erinnert auch an früh-mittelalterliche Jubilationen. Der schöne Sopran von Clara Wirz-Wyß verlieh der Partie der Jungfrau Maria Seele und Stimme. — Honeggers Oratorium „König David", ursprünglich für ein Volkstheater gedacht, ist in einem al fresco-Stil gehalten, wie er sich für eine dramatische Schaustellung als Untermalung schickt, die allerdings in ihrer Selbständigkeit Anspruch auf gesonderte Beachtung erheben darf. Den stärksten musikalischen Atem verrieten die Schlußstücke der drei Teile: die „Klage von Gilboa", der „Tanz vor der Bundeslade" mit dem Hallelujah und „Davids Tod".

Der Lehrergesangverein Dortmund unter Hermann Dettinger zeigte große Diszipliniertheit in Fragen der Tongebung, Intonationsreinheit, Modulationsfähigkeit, Präzision im Rhythmischen und in der Aussprache. Max Regers „Abendreih'n" und „Frühlingsruf" stellten den musikalischen Höhepunkt des Abends dar.

In der jugendlichen Geigerin Magda Schmidtborn lernte man ein echtes, starkes Talent von ausgezeichneter Geschultheit kennen. Der Haupteindruck ist: Gesundheit und Kraft. Zum Vortrag gelangten u. a. Glazounows A-moll-Konzert, die Hindemithsche Sonate op. 31, Nr. 1, die eine Sprache spricht, zu der mir die Grammatik fehlt, und Stücke von Bach und Mozart.

Im Opernhaus gelangte als schönstes Ergebnis der Theatersaison Mozarts „Don Juan", neu einstudiert und inszeniert, zur Aufführung. Ebenso

Heubergers reizender „Opernball" und Straußens „Salome". Mit der „Götterdämmerung" ist nun auch die Neugeburt des Nibelungenrings zum Abschluß gekommen. Chordirektor Curt Kretzschmar hatte die Mannenszene auf 150 Sänger verstärkt, und dieser musikalischen Musterleistung stellte sich die — im übrigen ziemlich willkürliche — Spielleitung Dr. Wallersteins, der, zusammen mit Clemens Krauß, in allen erwähnten Vorstellungen ein respektables Stück Arbeit leistete, würdig zur Seite. Dr. Hans Scholz.

FREIBURG I. B.: Hier fand eine „alemannische Woche" statt, welche sich so ziemlich auf alle kulturellen Gebiete erstreckte. Bezüglich der Musik wurde mit einem Werk begonnen, welches scheinbar wie ein großes Fragezeichen dastehen würde, hätte man nicht in der allerneuesten Zeit mit Sicherheit nachgewiesen, daß die Familie Carl Maria v. Webers tatsächlich aus Südbaden stamme. Sein Vater war Erzieher in einer gräflichen Familie in Freiburg, welche ein Haus bewohnte, in dem sich — wahrscheinlich ganz zufällig — jetzt eine Gastwirtschaft „zum Freischütz" befindet. Webers Urgroßvater war Müller in Stetten. Deshalb war es auch ganz angebracht, daß man die musikalische alemannische Woche mit eben diesem beliebtesten Werke Webers, dem Freischütz, einleitete, und zwar mit einer im ganzen recht gelungenen Vorstellung. Der zweite auf der Opernbühne zu Worte kommende Alemanne war Julius Weismann mit seinem sehr feinsinnige Musik enthaltenden Märchenspiel „Schwanenweiß", der dritte Franz Philipp (jetzt Direktor des Karlsruher Konservatoriums) mit der Bühnenmusik zu Hermann Burtes Schauspiel „Simson". Als besonders gelungen hervorzuheben ist das Vorspiel wie die eintönig charakteristische Musik in der Szene, in welcher der blinde Simson den Balken in der Getreidemühle vorwärts treibt.

Beide letztgenannten Komponisten zeigten sich auch im Konzertsaale als bedeutende Musiker, Philipp in seiner manche Züge von Großartigkeit aufweisenden Friedensmesse (vom hiesigen Chorverein vorzüglich wiedergegeben, Solistin Annemarie Gaede), Weismann in Orchesterstücken und Kammermusikwerken. Auf dem letztgenannten Gebiete bewährten sich auch der Karlsruher Josef Schelb und der Schweizer Othmar Schoeck. Mit einem heiteren Orchesterstück „Hans im Glück" war der jetzt in Mannheim, früher in Basel wohnende Komponist Futterer vertreten. Jedenfalls hat auch die südwestlichste Ecke des Deutschen Reiches bewiesen, daß sie Künstler hervorgebracht hat, welche in der Musik eine Rolle zu spielen vollauf berechtigt sind. Prof. Heinrich Zöllner.

FREIBURG I. B. Der vorstehende Bericht hat einen Zeitraum von etwa 2 Jahren zu umfassen und kann also nur in Grundriß- und Hauptlinien die Musikpflege und das Konzertleben der Hauptstadt des Breisgau umfassen.

Die Städtische Musikpflege stützt sich in erster Linie auf das Theaterorchester, das durch Einstellung von hervorragenden Solisten und Aufbesserung des Instrumentenbestandes durch den 1. Kapellmeister Ewald Lindemann auf eine achtunggebietende Höhe des technischen Könnens und instrumentalen Klanges gebracht worden ist. Dabei ist ein Streben nach städtischer Zentralisierung des ganzen Freiburger Musiklebens bemerkbar und zwar im Zeichen eines ausgesprochenen propagandistischen Eintretens für die radikale Moderne. Da die herkömmlichen 6 winterlichen Sinfoniekonzerte hierfür nicht genügend Spielraum boten, gründete der als Dirigent sehr hochstehende aber auch sehr ehrgeizige junge 1. Kapellmeister eine „Arbeitsgemeinschaft für moderne Musik". Die dadurch eingetretene Beanspruchung der Orchestermusiker und des Publikums nach Zeit und Aufnahmefähigkeit ließ die bisherige Einrichtung von Sonntagmorgenfeiern im Theater und von Volks-Sinfoniekonzerten unter dem tüchtigen 2. Kapellmeister R. Fried so gut wie einschlafen. Dabei ist die Bezeichnung „Arbeitsgemeinschaft für moderne Musik" eine bewußte oder unbewußte Irreführung. Es handelt sich nicht um ein empfangendes und gebendes, aufklärendes und belehrendes Zusammenarbeiten eines weiteren Kreises und nicht um eine paritätische anschauliche Darstellung modernen, d. h. zeitgenössischen Musiklebens, sondern um einen nach allen Richtungen hin mit städtischen Mitteln unterstützten Propagandafeldzug für die internationalisierende radikale Moderne und die Ziele der Universal-Edition. Einzelne Namen wie Webern, Berg, Krenek, Ermattinger, Strawinski, den man nicht weniger wie 4mal zu Worte kommen ließ, müssen hier genügen, und über sie soll der Weg zum Schluß der Saison zu modernster Tanzmusik und dem neuesten Überbrettl führen. Dem steht eine fast völlige Ignorierung u. a. auch von hier lebenden, also zeitgenössischen Kammermusikern, wie Heinrich Zöllner und Julius Weismann gegenüber, von der Fülle auswärtiger Komponisten-Erscheinungen Deutschlands ganz zu schweigen.

Einen Mißerfolg hat die Musikpolitik der Stadt mit ihrem Plan eines Städt. Konservatoriums erzielt. Die Vorlage, um die sich der nach Münster berufene Dr. Herm. Erpff besondere Verdienste erworben hatte, wurde nach verschiedenem Hin und Her zurückgezogen und zuletzt in einer Schlußberatung des Ausschusses endgültig zu Grabe getragen. Dagegen hat das Theater sozusagen ihre Erbschaft angetreten und unter Leitung von Lindemann eine völlig kostenlose Orchesterschule eingerichtet mit Ochester- und Kammermusikübungen.

Von der geschilderten einseitigen Pflege radikaler Kammermusik durch die Arbeitsgemeinschaft hebt sich wohltuend die abgeklärte Tendenz der Harmsschen Kammerkonzerte ab, die am 25. Jan. d. J. das Fest ihres 25jährigen Bestehens begehen konnten. Und was wäre Freiburg ohne die Harmskonzerte! Haben sie doch den festen Pol unseres Musiklebens auch in Zeiten schwerster ideeller und materieller Nöte und Sorgen gebildet. Der 50. Jubiläumszyklus schloß mit einem glänzenden von Edwin Fischers vulkanischer Persönlichkeit geleiteten, durch ein Kammerorchester aus Basel gestützten Bach-Vivaldi-Abend. Ein neuer 51. Sommerzyklus verspricht noch 4 hervorragende Solistenkonzerte mit Namen wie Erb-Ivogün, Kulenkampf, dem Gewandhausquartett. Auch auf ein Konzert des Berliner Philharm. Orchesters unter Furtwängler dürfen wir Dank dem Unternehmungsgeist von Otto Harms rechnen.

Der Chorverein ist nun mit dem großen Freiburger Männergesangverein in eine Art Personalunion getreten: Kapellmeister Maximilian Albrecht, der den Chorverein auf eine bedeutende künstlerische Höhe geführt hat, ist auch Leiter des Männergesangvereins geworden. Ein Karfreitagskonzert beider Vereine hat sich namentlich in den Dienst einer sich hoffentlich anbahnenden Cherubini-Renaissance gestellt, lebt doch ihr schriftstellerischer Vorkämpfer, der Verfasser der eben erschienenen Cherubini-Biographie, Ludw. Schemann, in unsrer Stadt.

Der katholische Kirchenchor St. Martin hat nach den Weggang seines Schöpfers Franz Philipp (s. oben) in dem Lehrer der Musik am Lehrerseminar Gust. Bier einen ebenfalls nach hohen Zielen strebenden Nachfolger gefunden. An die gelungene Aufführung der E-Moll-Messe von Bruckner schloß sich die Uraufführung für Freiburg der Es-Dur-Messe von Franz Schubert. Es ist dringend zu hoffen und zu wünschen, daß in der Erzbischofs- und Münsterstadt Freiburg auch die katholische musica sacra in würdiger Weise gepflegt wird. Das Interesse weitester, auch nicht katholischer Kreise, ist, wie die Erfahrung gelehrt hat, hierfür da. Dr. v. Graevenitz.

GERA. Die einaktige Oper „Der Zauberer" von Roderich von Mojsisovics wurde im Reußischen Theater dem Geraer Publikum als Uraufführung in einem Rahmen geboten, in den als Gegensatz Julius Bittners anspruchsloses Legendenbild „Das höllisch Gold" gestellt ward. Der Steiermärker Professor, der seine Ausbildung an den Konservatorien zu Köln und München durch Franz Wüllner und durch Thuille erfuhr, hatte mit dem uraufgeführten Werke einen großen und unbestrittenen Erfolg zu verzeichnen. Der Dichter-Komponist fand seinen Stoff in Cervantes' neckischem Zwischenspiel „Die Höhle von Salamanca". Aus dem Werk des Spaniers, der das allzeit willkommene Thema vom betrogenen und übertölpelten Ehemanne variiert, wobei ein fahrender Scholar zum Retter aus allen Nöten wird — auf Grund von Teufelskniffen, die er in jener Höhle lernte — wurde durch straffe Zusammenfassung bei glücklichster Hand in der Aufsetzung von Lichtern des Humors und des Ulkes eine Buffo-Oper von Klasse, der man einen glücklichen Weg wünschen möchte. Die Kunst des Dr. Ralph Meyer, des Leiters des ausgezeichneten Orchesters, ließ das Werk, das im Zeichen einer genußreichen Melodik steht, in voller Schönheit sich auswirken. Als Spielleiter erwarb sich A. M. Rabenalt und als Gestalter des Bühnenbildes Hans Blanke Dank und Anerkennung. Durch meisterliche Darbietungen entzückte die Künstlerschar. Der Dichter-Komponist, der es verstanden hat, alte derbe Poesie mit dem heutigen musikalischen Empfinden in Einklang zu bringen, war persönlich Zeuge des Erfolges, den sein Werk errang. So wurde unser Opernspielplan um eine hochwertige Arbeit bereichert. Carl Zahn.

HAGEN. Die Oper hat in der vergangenen Spielzeit bei weitem nicht die Höhe erreichen können, wie wir sie unter Elmendorf und Alexander Spring gewöhnt waren. Nur da, wo Intendant Dornseiff die Zügel selbst in die Hand nahm, formte er aus tiefem musikalischen Verständnis heraus feinsinnige Inszenierungen (Don Pasquale, Cosi fan tutte, Don Juan). Die Leistungen sind um so höher einzuschätzen, da Dornseiff vom Schauspiel herkommt. Im übrigen hatte er in der Auswahl seiner künstlerischen Mitarbeiter diesmal keine glückliche Hand. Zufriedenstellend erwiesen sich nur unser Bühnenbildner Egon Wilden und der Operettenfachmann F. W. Hanschmann. Bemerkenswert war die Zauberflöte mit Rich. v. Alpenburg am Pult und verschiedenen Essener Gästen. Dr. Fr Berend, der 1. Kapellmeister, war erst bei Stravinsky „Die Geschichte vom Soldaten", wo es sich um Ausdeutung des Intellekts handelt, in seinem Element. Unser 2., Hans Werner, hielt nicht das, was man sich im vergangenen Jahre von ihm versprochen hatte. Als Gast hörten wir noch Schlusnus und Taubert. Sie brachten dem meist nur mäßig besetzten Theater eine volle Kasse. In neuer Einstudierung gab es „Toska", „Die toten Augen", „Don Juan", „Waffenschmied", „Magarethe", „Don Pasquale" und „Hänsel und Gretel". Für die kommende Spielzeit wird der Intendantenposten nicht wieder besetzt. Der städtische Musikdirektor ist gleichzeitig künstlerischer Leiter des Theaters, zum kaufmännischen Direktor wurde G. Hartmann bestellt. H. M. Gärtner.

HAMBURG. Frühzeitiger Konzertschluß kennzeichnet den verflossenen Musikwinter — die Grenze waren die großen Passions-Musiken, Matthäus- und Johannis-Passion — ohne daß man doch eigentlich sagen kann, die wirtschaftliche Not hätte das Interesse an den großen Musikereignissen herabgemindert. Dr. Muck schloß die Philharm. Konzerte mit Beethovens Neunter, zu der man wie zu einem Fest pilgerte, so daß eine Wiederholung notwendig wurde. Im 10. Philh. Konzert hatte er in der Uraufführung einer Sinfonie in C op. 18 von Robert Müller-Hartmann ein bemerkenswertes Stück heimischer zeitgenössischer Musik geboten; formklare Geschlossenheit, nordisch-herbe Gefühlstiefe, Ablehnung leerer moderner Experimente, interessante Instrumentation sind ihre Vorzüge. Eine prachtvolle Wiedergabe von Beethovens Es-Dur-Konzert durch Mitja Nikisch ging vorauf. Weniger bedeutend das Programm des 12. Konzerts — Berlioz' Cellini-Ouvertüre und Strauß' oft gehörte Sinfonia domestica — doch als Solistin (Glasunoffs Violinkonzert) die mit ihren großen musikalischen und technischen Vorzügen immer wieder beglückende Erscheinung Alma Moodies. Im 11. der Singakademie zugewiesenen Konzert konnte Eugen Papst mit einem erstklassigen Soloquartett (Mia Peltenburg, Maria Olszewska, Fritz Kraus und Heinr. Rehkemper) mit Verdis Requiem höchstmöglichen Eindruck erzielen. Dann ragte ein Richard-Strauß-Abend (XVII. Sinf.-Konzert) mit Strauß selbst am Pult musikalisch sowohl wie als vollgewürdigtes festliches Ereignis vor allem hervor; dabei erzielte Strauß namentlich im Don Juan und der Suite zum Bürger als Edelmann durch freiere Tempi und größere Lockerung des Ausdrucksvermögens teilweise ganz neuartige Eindrücke, als man sie sonst hier gewohnt.

Diese Sinfonie-Konzerte krönte Papst mit einer hervorragenden Aufführung von Mahlers V. Sinfonie, während der Schwerpunkt der übrigen Ereignisse nicht immer in der an sich sehr erfreulichen Berücksichtigung neuer Musik lag. Die Uraufführung einer D-Moll-Sinfonie von Hans Sachsse zeigte das Bild eines noch unfertigen jungen Komponisten, der vorläufig nur mit guten Ansätzen, aber nichts Ganzem aufwartet. Auch Huber-Anderachs Vorspiel zu einer heiteren Oper machte trotz hübschbeschwingter klingender Musik wenig Eindruck; beachtenswert war Franz Mosers Suite für 17 Blasinstrumente; Braunfels' Neues Federspiel zeigte sich als die feinsinnig-melodische, den Text tonmalerisch wirksam ausdeutende Musik, die wir von ihm kennen, ohne daß sie jedoch frühere tiefe Eindrücke erreicht. Aus der Wahl älterer Musik, worunter Beethovens Achte, Berlioz' Phantastische, Regers Mozart-Variationen, tritt Bachs Brandenburgisches Konzert Nr. 5 in Originalbesetzung mit dem zirpenden Bachklavier (Li Stadelmann) hervor, interessant, da es kurz zuvor Edwin Fischer mit dem vollen Tonklang des modernen Flügels geboten hatte, der dem modernen Ohr natürlich mehr sagt als die musikhistorisch getreue Wiedergabe. In N. Milstein lernte man im Rahmen dieser Konzerte einen Geiger von beachtenswertem Rang kennen, dessen etwas süßlicher Ton sich mit dem Mendelssohn-Konzert recht gut verträgt. Seit dem 14. dieser Konzerte hat übrigens der Verein Hamburgischer Musikfreunde die Flagge gewechselt und sich sowie seinem Orchester den glanzvolleren Titel Philharmonische Gesellschaft und Philharmonisches Orchester beigelegt, eine äußerliche Maßnahme zwar nur, die aber dem Ansehen dieses erstrangigen Musikinstituts und Orchesters einen erheblich stärkeren Nachdruck gibt.

Gustav Brecher begnügte sich diesen Winter mit 4 Konzerten, Werner Wolff mit 3, nachdem er im vorigen Winter überhaupt dem Konzertsaal ferngeblieben war. Dieser feinsinnige Dirigent findet im Konzertleben leider nicht die Gefolgschaft, die ihm zukäme; bei dem Hauptanteil, den er den Solisten, Maria Ivogün und Mattia Battistini, einräumte, kam die künstlerische Einheitlichkeit der Programme, außer im letzten, das eine Bruckner-Sinfonie und Arthur Schnabels solistische Mitwirkung bot, diesmal zwar zu kurz, aber Strauß' Eulenspiegel und Schumanns Frühlingssinfonie konnten kaum hervorragender geboten werden; weniger bedeutend waren die Neuheiten, Respighis Antiche Danze, Charpentiers Impressions d'Italie und Franchettis Gesänge aus „Germania". Brecher meidet in seiner Programmwahl die gefährlichen Wege in musikalisches Neuland und geht über Bewährtes und Erprobtes (Mahlers IV., Strauß' Alpensinfonie, Debussys Kleine Suite) nicht hinaus, doch führte er mit Lotte Lehmann den Schlußgesang aus „Salome" in den Konzertsaal ein, ein glänzend ausgefallenes Experiment, und stellte uns auch Vasa Prihoda als Orchestersolisten (Dvoraks Violinkonzert) vor, ohne daß freilich bei diesem völlig virtuosen und musikalisch schwachen Konzert ein Beweis für die künstlerischen Qualitäten, die für solche Rangstellung erforderlich sind, erwartet werden konnte. Prihodas eigentliches Zauberreich, in das er denn auch hier seine Hörer führte, bleiben doch die kleinen Soli mit Klavier, wenn sich auch bei einem späteren Violinabend ergab, daß er ernsthaft zu den Tiefengehalten der klassischen Musik vorzudringen scheint. Sigrid Onegin, bei der man eine Einbuße ihres königlichen Stimmbesitzes nicht ganz übersehen kann, und Edwin Fischer (Mozarts D-Moll-Klavierkonzert) erschienen hier als weitere Solisten.

Einer merklichen Einschränkung des großen Solistenreigens, obwohl an kleineren und neuen Erscheinungen kein Mangel war, stand bis zuletzt

ein übergroßes Angebot an Kammermusik gegenüber, doch war das Ergebnis an neuer Musik gering. Das Bandler-Quartett brachte Pfitzners neues Cis-Moll-Quartett op. 36. Großartiger war der 4. Abend dieser Vereinigung mit einem späten Beethoven (Quartett op. 132 A-Moll) und Brahms D-Moll-Klavierquartett mit Edwin Fischer. Der dritte Abend des Hamburger Streichquartetts brachte die Uraufführung eines C-Moll-Klavier-Quartetts op. 66 von Felix Woyrsch, dessen Musik sich durch nordisch-tiefe, unproblematische, rückblickende, doch keineswegs rückwärtige Wertgehalte auszeichnet, aber in diesem Falle auch von zwiespältigen Eindrücken nicht ganz frei war. Unter den Solisten bezauberte vor allem wieder Maria Ivogün; Meta Hagedorn, die heimische Pianistin, konnte sich als vollgültige, erstrangige Künstlerin ausweisen, dann nahm ein junger Genosse vom selben Fach, Ernst Oster, für sich ein, dessen sichere Technik und klar gestalteter Vortrag, namentlich in Regers Telemann-Variationen, bemerkenswerte Erwartungen für die Zukunft an ihn knüpfen läßt. Das den Vereinsmitgliedern der Philharmonischen Gesellschaft alljährlich gebotene Extrakonzert, das für den erkrankten Klemperer Eugen Papst leitete, führte noch einmal in die Höhenregionen herrlichster Musikerlebnisse, es gab Bruckners Achte, und von Walter Lampe im schönsten mozartischen Sinne gespielt, das seltene und doch so wundervolle Klavierkonzert B-Dur von Mozart. Die Missa solemnis im Cäcilien-Verein und das letzte Konzert Furtwänglers und der Berliner Philharmoniker beschlossen den Reigen. Bertha Witt.

HERNE I. WESTF. Das Musikleben in Herne hat im verflossenen Winter einen weiteren merklichen Aufschwung genommen. Reine Industrie- und Arbeiterstädte wie Herne stellen hochwertigen, musikalischen Leistungen große Schwierigkeiten entgegen. Es ist daher den verantwortlichen Faktoren — dem städt. Musikdirektor Willy Mehrmann und der finanziellen Stütze, der Stadtverwaltung — um so mehr zu danken, daß solche Aufführungen ermöglicht werden konnten, wie sie geboten worden sind. Neugegründet wurde im Herbst die Herner Orchester-Vereinigung. Dieses aus etwa 40 musizierfreudigen Leuten — Berufsmusiker und Liebhabermusiker — zusammengesetzte Orchester machte im Laufe von 6 Sinfonie- und 3 Chor-Konzerten so famose Fortschritte, daß man nur wünschen kann, dieses Orchester noch lange unter Mehrmanns hervorragender Stabführung hören zu können. Die Orchester-Konzerte brachten folgende Werke: Corelli: Concerto grosso (Weihnachtskonzert); Haydn: Sinfonie Nr. 13, Cello-Konzert (Solistin Käthe Pabst-Heß); Mozart: Titus-Ouvertüre, Klavierkonzert D-Moll (Solist Dr. Willi Große), Violin-Konzert A-Dur (Solist Steffi Koschate); Beethoven: Egmont-Ouvertüre, 1. und 3. Sinfonie, Klavier-Konzert G-Dur (Solist Ernst Potthof); Schubert: Unvollendete Sinfonie, Zwischenakts- und Ballettmusik aus „Rosamunde"; Mendelssohn: Musik aus dem „Sommernachtstraum"; Weber: Oberon-Ouvertüre; Liszt: Tasso; Gade: Ouvertüre zu „Nachklänge von Ossian"; Strauß: Fledermaus-Ouvertüre und „An der schönen blauen Donau".

Der städt. Chor ließ sich dreimal mit ganz ausgezeichneten Leistungen hören: Verdi: Requiem, Bach: Weihnachtsoratorium und Haydn: Schöpfung. An drei Kammermusikabenden gaben Raatz-Brockmann, Max Pauer und das Gewandhaus-Quartett ihr Bestes her. Dr. W. Große.

HOF: Der Hofer Chorverein Liederkranz brachte in seinem Frühjahrskonzert Henri Marteaus „De profundis" (130. Psalm) und Werke des bekannten Nürnberger Komponisten und Musikschriftstellers Alfons Stier mit großem Erfolg zur Aufführung. Drei Lieder für eine Sopranstimme und Orchester (Kindheit, Hymne, Gretchens Gebet) hinterließen tiefen Eindruck. Desgleichen eine große Ballade „Belsazar" für Männerchor, Baritonsolo und Orchester vom selben Komponisten, die sehr dankbar geschrieben ist und moderne Musik in bestem Sinne darstellt. Der anwesende Komponist wurde durch spontane Hervorrufe gefeiert. Maria Amann-München entledigte sich ihrer teilweise recht schwierigen Aufgabe mit feinem Verständnis und ausgezeichneter Musikalität. Bernhard Bischoff.

LAUBAN, SCHLES. Der Konzertwinter 1925/26 brachte der schlechten Zeiten wegen wenig musikalische Aufführungen: das „Deutsche Requiem" mit Wilhelm Kuntze als Leiter, dem evangel. Kreuzkirchenchor, dem städt. Orchester, auswärtigen Solisten und dem Leipziger Organisten Winkler, einem gebürtigen Laubaner, an der Orgel bei den einleitenden Solosätzen. Ferner: ein Konzert des Berliner Lehrergesangverein-Quartetts; ein Konzert der Vereinigten Laubaner Männerchöre (200 Mann) mit Lyzealgesanglehrer Schneider als Dirigent; Bruchs „Lied von der Glocke", ausgeführt vom kathol. gemischten Chor, dem „Cäcilienverein", mit Kantor Paul als Führer; ein Kammermusikabend des bulgarischen Geigers Prof. Sascha Poppoff; schließlich die eigenartigste Veranstaltung des diesjährigen Konzertwinters: Ein Gesangskonzert des Don-Kosaken-Chores.

— K. N. —

LIMBACH SA. Von den Darbietungen des letzten Konzertwinters seien zunächst die sieben Vesperveranstaltungen der hiesigen Bachgesell-

schaft hervorgehoben. Sie boten wiederum eine Fülle des Schönen aus alter und neuzeitlicher Kirchenmusik und reihten den 37. Vesperjahrgang würdig seinen Vorgängern an. Von den größeren Chormotetten sind zu nennen: Brahms: Fest- und Gedächtnissprüche op. 109 Nr. 1; Bach: „Sei Lob und Preis mit Ehren" und die Schlußfuge aus der Motette: „Singet dem Herrn ein neues Lied"; Cornelius: „Ich will dich lieben" aus dem Zyklus „Liebe" op. 18; Hammerschmidt: „O Domine Jesu Christe"; E. F. Richter: „Vom Himmel hoch", op.22 Nr. 2; H. L. Haßler: „Agnus dei"; Perez: „Tenebrae factae sunt"; Georg Schumann: Chöre aus op. 31 und 51. Des 175. Todestages von J. S. Bach wurde durch einen besonderen Bachabend gedacht. Leitung und Orgel lagen wiederum in den Händen von Rudolf Levin, und eine zahlreiche Zuhörerschaft bewies bei jeder Veranstaltung, wie hoch der künstlerische Wert der Vespern in unserer Stadt eingeschätzt wird. Die vom Dirigenten zugezogenen Chemnitzer Solisten boten mit wenig Ausnahmen Ausgezeichnetes.

Von den konzertierenden Vereinen machte sich besonders die Sängerabteilung des Turnvereins Limbach Sa. verdient. Sie veranstaltete unter Leitung von Rudolf Levin und unter Mitwirkung von Walter Warth-Karlsruhe (Bariton) und Carl Hermann-Leipzig (Bratsche) ein Chorkonzert mit Schumann und Hegar, während das Frühjahrskonzert zu einer großartigen Brucknerfeier ausgestaltet war: 4. Sinfonie und Tedeum. Der aufgebotene große Apparat (160 Choristen, 4 Solisten, 60 Mann Orchester) war für unsere Stadt etwas ganz Ungewöhnliches. — Von größeren Orchesterkonzerten wären hier noch die beiden Sinfoniekonzerte des hiesigen Philharmon. Orchesters unter Musikdirektor Reichmann zu nennen, bei denen erste Solisten wie Marteau und Prof. Georg Wille-Dresden mitwirkten. W.

MAGDEBURG. — Oper. Die städt. Theater Magdeburgs spielen im großen Hause, dem Stadttheater, meistens Oper; im kleinen Hause, dem Wilhelmtheater, mit verschwindenden Ausnahmen Schauspiel. Generalmusikdirektor Walter Beck unternahm in den Jahren 1925/26 den Versuch, im Wilhelmtheater die Kammeroper zu pflegen. Aber seit damals Mozarts „Entführung" mit außergewöhnlichem musikalischen und szenischen Erfolg im Repertoire stand, gab man der kleinen Bühne nur noch ein paar Sonderaufführungen (Gaßmanns von L. K. Mayer neu belebte „junge Gräfin", Lortzings „Wildschütz", „Violetta") für die Theatergemeinden Volksbühne und Bühnenvolksbund.

Aus den Opernmonaten Februar bis Juni — am 23. ging die Spielzeit zu Ende — wäre rückschauend zu berichten, daß die alte Wagner-Freudigkeit Magdeburgs unvermindert ist. So bildete u. a. der von Beck geleitete Ring des Nibelungen zusammen mit einer glanzvollen Egmont-Aufführung den wahrhaft festlichen Höhepunkt einer anfangs recht problematischen Spielzeit. Diese Maifestspiele wurden jetzt zum ersten Male nach dem Kriege wieder aufgenommen, denn unser Stadttheater feierte am 6. Mai sein 50jähriges Bestehen. Wir nehmen die eindrucksstarken Abende als eine gute Vorbedeutung für das im September beginnende neue Theaterjahr. Den „Parsifal" leitete diesmal an Stelle Becks, der die „Nachtigall" von Stravinsky einstudierte, Blumann mit schönem Erfolge. Die „Nachtigall", die mit Puccinis „Gianni Schicchi" verkoppelt wurde, werteten die Theaterbesucher, nach der mäßigen Teilnahme zu urteilen, als ein Experiment. Schade, sehr schade! Denn, mag man später zu Stravinskys Schaffen stehen wie man will, man muß es jedenfalls erst einmal kennenlernen. Und dazu bot die hiesige Aufführung, die von Beck mit glühender Liebe vorbereitet war, gute Gelegenheit. — Sonst wäre aus dem Spielplan noch zu melden eine würdige Einstudierung von Händels „Tamerlan", in der Bearbeitung von Hermann Roth, dazu die von Spangenberg nach Albert Lortzing zurechtgemachte Spieloper „Der Mazurka-Oberst", die Buchwald herausbrachte, ein bunter Abend, der Johann Schenks „Dorfbarbier", Glucks „betrogenen Kadi" (unter Blumanns Leitung) und Julius Weismanns Tanzfantasie (ein hübsches romantisch erträumtes Werkchen voll reger musizierseliger Phantasie und wachem Klangsinn) zu einer angenehmen maiensommerlichen Unterhaltung vereinigte. Der Rest war Repertoire im Sinne von Gebrauchseinstudierungen, die der Betrieb nun einmal erfordert. Engagementsgastspiele in Hülle und Fülle kamen hinzu. Denn im Personal gibt es einschneidende Veränderungen. — Ein kurzer Querschnitt durch das Konzertleben soll demnächst folgen. Dr. Günter Schab.

MAINZ. Oper und Operette bewährten sich auch in diesen bühnenkritischen Zeiten als Stützen des Mainzer Stadttheaters. „Tiefland", Carmen", Adams „Wenn ich König wär'" brachten es unter Kapellmeister Heinz Bertholds Leitung zu vielen Wiederholungen. Eine mustergültige Erstaufführung erfuhr Verdis „Falstaff" unter Generalmusikdirektor Paul Breisach, der auch Wagners „Meistersinger" und „Parsifal" starken Wirkungen entgegenführte. Neben diesen Werken brachten neueinstudierte ältere Operetten und zugkräftige Neuerscheinungen dieses Gebiets erfolgreiche Abwechslung in den Spielplan. In buntschillernder Ausstattung wurde die süddeutsche Erstaufführung von Strawinskys „Mavra", die als Buffo-Oper bezeichnet ist, aber nur für einen verspäteten mageren Karnevalsulk gelten kann, gegeben. Die Mitwirkenden: Olly Stephan, Alberta Gorter, Rosel

Landwehr, Karl Laufkötter, die Leiter des Abends Paul Breisach und Regisseur Weißleder wurden für ihr reiches Können am Schlusse gerufen. Im Gegensatz zu diesem russischen Späßchen hatte das vorausgegangene deutsche Singspiel „Höllisch Gold" von Bittner einen ehrlichen starken Erfolg zu verzeichnen.

In einem von Direktor Hans Rosbaud geleiteten Sinfoniekonzert fanden die Erstaufführungen von B. Sekles „Gesichte", „Die Ammenuhr" von W. Braunfels sehr günstige Aufnahme, während Kreneks „Concerto grosso Nr. 2, op. 25" auf der Strecke blieb. — Die Liedertafel brachte J. S. Bachs „Hohe Messe" mit bedeutenden Solisten, den trefflich einstudierten Vereinschören und dem städt. Orchester zu einer würdigen Aufführung. Kapellmeister Otto Naumann, der das Werk vorbereitet und geleitet hatte, wurde mit seiner Künstlerschar begeistert gefeiert. Mit einem Kammermusik-Abend des „Busch-Quartetts" fanden die künstlerisch hochstehenden Winterkonzerte der Liedertafel ihren Abschluß. — Die „Gesellschaft für neue Musik" brachte in ihrem Schlußkonzert nach Instrumentalwerken von P. Hindemith und P. Dessau noch die „Slavische Sonate für Violine und Klavier, op. 5" zur Uraufführung. Weshalb der Verfasser Josip Slavenski sein formloses Gebilde „Sonate" taufte, blieb unverständlich; viel leichter konnte man sich mit dem Beiwort „Slavische", wenn man an den tosenden Lärm jugoslavonischer Versammlungen und Parlamente dachte, befreunden. Der Erfolg, wenn man von einem solchen reden will, ging von einer kleinen Interessengruppe aus, die noch klatschte, als sich das Sälchen bereits geleert hatte. J. L.

M.-GLADBACH. Die Konzertreihe des letzten Winters wurden beschlossen durch eine würdige Aufführung der Bachschen Johannespassion durch den Städt. Gesangverein Cäcilia, bei der von den Solisten Gisela Derpsch, Erna von Hößlin, Paul Tödten, Herrmann Fest, Dr. Zeuner-Rosenthal besonders hervortrat. Den unbestrittenen Höhepunkt der diesjährigen Chorleistungen bedeutete die Aufführung von Regers 100. Psalm, der unter G.M.D. Gelbkes unermüdlicher Arbeit zu einem Erlebnis von überwältigender Überzeugungskraft wurde, bei dem die riesigen Schwierigkeiten für den Chor nicht den leisesten Schatten warfen. Als Umrahmung des Chorwerkes hörten wir Regers pompöse Vaterländische Ouvertüre op. 140 und die ebenfalls vorbildlich gestaltete 5. Sinfonie B-Dur von Bruckner. Neben Pfitzners Vorspielen zum „Fest auf Solhaug", drei Orchesterstücken aus „Fausts' Verdammung" von Berlioz und der Ballett-Suite von Reger brachten die Cäcilia-Konzerte an Neuem die „Fontane di Roma" von Ottorino Respighi, der in impressionistischen Farben, die ohne Aufdringlichkeit in reicher Erfindung dahinfließen, ein wundervolles Stimmungsbild zu geben weiß. Prof. G. Kuhlenkampff-Post spielte mit souveräner Beherrschung des Technischen und Geistigen Rudi Stephans tief-herbe Musik für Geige und Orchester, die im Gegensatz zu der virtuos gemachten „Tzigane" von Maurice Ravel — von Kuhlenkampff am selben Abend gespielt — dem Geschmack des Publikums keine Konzessionen macht. Emanuel Feuermann spielte neben dem Cello-Konzert von Boccherini in unvergleichlicher Weise das schwierige Konzert für Cello und Kammerorchester von Ernst Toch und gewann dem Werk — einer Fortsetzung der bisher zu verfolgenden Entwicklung des Komponisten — einen vollen Erfolg. Im Zusammenhang damit fand auch Honeggers Pacific 231, das trotz der starkbetonten — durch den Vorwurf bedingten — Technik von starkem Erleben des mechanischen Vorgangs zeugt, eine wohlwollende Aufnahme. Im Rahmen der städt. Sinfonie-Konzerte leitete Gerard Bunk seine kürzlich entstandene Sinfonie in C-Moll, die sich voll gesunder, auf romantischem Boden stehender Erfindung in durchsichtiger Formensprache großzügig aufbaut. Als Uraufführung erschien eine reizvoll instrumentierte Märchenballade „Rübezahl" von Georg Jokl, die der Münchener Bariton Georg Grauert ebenso geschmackvoll und musikalisch wie das Schlußlied des äußerst wichtigen Themas mit Variationen von E. N. von Reznicek sang. Else Gohr, Berlin, zeigte sich in Mozarts A-Dur-Konzert als Künstlerin von überaus feiner Tonkultur. Karl Kämpf leitete eigenhändig seine Eichendorff-Suite für Orchester, deren klangliche und harmonische Mittel ganz dem Zeitalter des Dichters zu entstammen scheinen.

Die Kammermusik-Konzerte brachten als erlesensten Genuß einen Liederabend von Carl Erb, der Beethovens Liederkreis „An die ferne Geliebte" und acht Lieder von Brahms (von Robert Bückmann begleitet) in abgeklärtester Weise zum Vortrag brachte. Das Kölner Trio (Helene Zimmermann, Riele Queling, Carl Hesse) gab mit Werken von Brahms, Mozart und Schubert Proben herrlichster, von Poesie und Anmut erfüllter Kammermusik. Der Berliner Domchor bot Teile aus der 7stimmigen Missa fidei von Franz Bachmann, der Deutschen Singmesse von Joseph Haas und eine 5stimmige Motette J. S. Bachs in höchster Vollendung dar, und die angenehme Sopranstimme von Hilde Weyer wahrte durch geschmackvollen Vortrag einiger Lieder von Schubert und Wolf (am Flügel Robert Bückmann) den Gesamtton der Veranstaltung durchaus. Bückmann.

WEIMAR. Einen großen und ehrlichen Erfolg hatte das „Deutsche Nationaltheater" mit der Aufführung von Georg Vollerthuns Musiktragödie

„Island-Saga". Mit großer Liebe war das Werk einstudiert, und die Vertreter hatten sich in alle feinen Züge der Dichtung und der Musik eingefühlt. Allen voran Willy Brohs-Cordes als Glum, der im 2 Akt ergreifende Momente hatte und gesanglich seine ganze Kunst darbot. Die musikalische Leitung hatte G.M.D. Dr. Praetorius, der in feinsinnigster Weise die zahlreichen Schönheiten der Partitur enthüllte und damit überzeugend bewies, daß man es in dem ernsten und tiefangelegten Werk mit einer der wertvollsten neueren Opernschöpfungen zu tun hat. Für eine weitere „Neuheit" setzte Dr. Praetorius seine Zeit und Kraft ein: „Das Loch in der Landstraße" („Les voitures versées) von Boieldieu, eine gefällige Kleinigkeit, die irgendein Theatermann aus der Rumpelkammer holte. Die Weimarer Osterwoche brachte in der Oper „Parsifal" und „Palestrina". Letzteren leider nicht unter Pfitzners Leitung, wie man gehofft hatte. In den Rahmen der Osterveranstaltungen fiel auch das „Max-Reger-Fest", dessen vortrefflichen Darbietungen man mehr Interesse gewünscht hätte. In einem Orchesterkonzert brachte der Kölner Pianist Karl Herm. Pillney seine Bearbeitung der Bach-Variationen für Klavier und Orchester zu Gehör. Er spielte sie meisterlich, aber geschlossener wirken die Variationen doch in Regers Original, und die Notwendigkeit oder Zweckmäßigkeit der Bearbeitung ist nicht überzeugend dargetan. Der treffliche Geigenkünstler Max Strub trug die beiden Romanzen op. 50, die leider kaum gespielt werden, mit wunderbarer Tonschönheit vor, und das Orchester unter Praetorius brachte eine schwungvolle Aufführung der „Vaterländischen Ouvertüre". Die Kammermusikaufführung war für Weimar ein Ereignis durch die Mitwirkung des Dresdener Quartetts Strub (der allerdings jetzt in Weimar der Unsere ist), Warwas, Spitzner und Wille. Herrlich erklang das Es-Dur-Quartett op. 109 und ebenso das Klarinettenquintett op. 146, wobei der Dresdener Klarinettist Karl Schütte seinen Part geradezu ideal gestaltete. Die Erfurter Sopranistin Cläre von Conta, eine unserer besten Regersängerinnen der Gegenwart, spendete fünf Lieder, feinfühlig begleitet von Maria Nitsche. In dem Kirchenkonzert hörten wir den ganz hervorragenden Regerinterpreten Karl Walther, Domorganist an St. Stephan aus Wien, der mit der D-Moll-Sonate und den Fis-Moll-Variationen op. 73 zeigte, daß er, was Technik, Klangsinn und Gestaltungskraft betrifft, mit an der Spitze der jüngeren Organistengeneration steht. Prof. Rob. Reitz zeigte seine Geigenkunst in der Chaconne für Violine allein op. 91 Nr. 7, die er zu großer klanglicher Wirkung brachte. Der Hollesche Madrigalchor aus Stuttgart sang die Motetten „O Tod, wie bitter bist du" und „Ach, Herr, strafe mich nicht", wobei man trotz aller Kunst des Vortrags doch den Eindruck hatte, daß diese Chöre für ein nur 10köpfiges Ensemble zu machtvoll sind. — Von anderen Konzertveranstaltungen sei nur ein Schubert-Schumann-Klavierabend erwähnt, der den von seinem bedauerlichen Unfall (den er im vorigen November erlitt) vollkommen wiederhergestellten Bruno Hinze-Reinhold in neuer Kraft und Frische und vielleicht noch verinnerlichter zeigte. Friedrich Martin

AUSLAND:

Deutsche Musik und ihre Pflege in Italien
von Dr. Artur Neißer

Schneller als in irgendeinem anderen europäischen Lande hat man in Italien schon sehr bald nach Friedensschluß begonnen, planmäßig deutscher Musik wieder Eingang in die italienischen Konzertsäle und Theater zu verschaffen, ganz zu schweigen von der privaten Musikpflege, die, wie ich aus guter Quelle weiß, auch während des Weltkriegswahnsinns unsere klassische deutsche Musik, zumal etwa Mendelssohn und Robert Schumann und Beethoven, nicht entbehren mochte noch konnte. Nur wer die ungeheure fanatische Welle der neuitalienischen, faschistisch-fanatischen Nationalbegeisterung im letzten Jahre Tag für Tag hat an Ort und Stelle das gesamte Leben überfluten fühlen, nur der vermag zu ermessen, was es bedeutet, wenn z. B. die Programme der Augusteo-Konzerte unter Molinari in Rom in dem Winter 1925/26 eine ganze Reihe von spezifisch deutschen, ja sagen wir rundheraus, spezifisch preußischen Chorvereinigungen, wie etwa die Berliner Singakademie unter Leitung Prof. Georg Schumanns als Gäste verzeichnen durften. Auch sonst haben viele der besten deutschen Dirigenten und Virtuosen, wie Abendroth, die Brüder Busch usw. vor dem immer innerlichst aufgewühlten und widerspruchliebenden Areopag der römischen Musikenthusiasten bestanden und sind geradezu begeistert empfangen worden. Aber selbst den vielen Zweiflern im lieben deutschen Vaterlande, die eine derartige Begeisterung des „leicht zu entfachenden Romanen" (wie das Klischee heißt!) nicht immer als aufrichtig einzuschätzen belieben, möchte ich die geradezu rührende Inbrunst entgegenhalten, mit der etwa der geniale Dirigent Molinari eine Brahms'sche oder Mendelssohnsche Sinfonie oder aber das doch gewiß echt deutsche Meistersinger-Vorspiel rhythmisch und inhaltlich absolut stilgetreu zu interpretieren weiß. Wer aber auch darin noch nicht den vollen Ernst deutscher Musikpflege in Neu-Italien zu erblicken vermag, der bemühe sich etwa nach dem urmusikalischen Bologna oder nach dem in Deutschland überhaupt merkwürdig selten richtig eingeschätzten Turin, wo er in dem köstlich intimen, durch einen reichen Mäzenaten neu ausgestatteten Teatro di Torino an Sonntagnachmittagen fast immer mindestens ein

oder zwei deutsche Werke auf den interessanten Programmen finden kann. Der betreffende Dirigent hat keinen Weltruf, aber er ist fast immer ein Musiker, der deutsche Musik an der Quelle studiert haben muß . . .

Es hängt natürlich aufs engste mit der angeborenen Vorliebe fürs Theater und für die Oper im besonderen zusammen, wenn sich die Begeisterung der Anhänger deutscher Musik in Italien ganz besonders in der Vorliebe für die Schöpfungen unserer beiden großen Richarde, Wagner und Strauß, gleichsam konzentriert. So wurde in der verflossenen Saison z. B. der „Rosenkavalier" in mehreren Städten, namentlich in Genua und Turin, zugleich und im ganzen recht gut aufgeführt: sicherlich nicht immer bis ins eigentlich Wesentliche unseres Meisters eindringend, aber, besonders orchestral, doch durchaus partiturgetreu und sauber. Aber auch auf diesem Gebiet will es mir noch weit typischer erscheinen, wenn auch die kleinen Quartettgesellschaften, die in den meisten italienischen Städten die Stelle unserer Konzertdirektionen vertreten und die den rein gesellschaftlichen Charakter des Musiklebens zu wahren wissen — wenn auch diese „Società del Quartetto" in regelmäßigem Turnus neben der einheimischen doch auch der deutschen klassischen Musik weitesten Spielraum einräumen. Daß freilich deutsche Liederabende in Italien vorerst noch sehr spärlich gesät sind, hängt vor allem damit zusammen, daß auch der gebildete Italiener als reiner Instinktmensch dem deutschen Liede auch wegen Unkenntnis unserer ihm zu schweren Sprache einfach nicht so rege zu folgen vermag, wie gerade er es gewöhnt ist. Zum Schluß möchte ich noch auf einen Faktor im italienischen Musikleben hinweisen, den man in diesem Maße bei uns (leider!) nicht kennt, auf die Sonntagskonzerte der Städtischen Musikkapellen auf freiem Platze. Da hörte ich z. B. die ganz ausgezeichnete „Banda municipale" zu Venedig neben ihren Lieblingswerken, dem „Mefistofele", der „Aida" usw. doch auch regelmäßig Bruchstücke aus dem „Ring" spielen, und das Publikum rings in dem idealen Freilicht-Konzertsaal, dem Markusplatze, schwieg, schwieg feierlich, versunken, und klatschte zum Schluß frenetisch Beifall! Ich meine: hier äußerte sich doch impulsiv die innere Stimme des italienischen Volkes (denn die ‚Fremden' waren gerade heuer ziemlich dünn gesät und haben für „Derartiges" auch nicht immer viel Sinn . . .).

So kann man denn nur wünschen, daß die kulturelle und musikalische Zusammenarbeit Italiens und Deutschlands jenseits vom politischen Gut und Böse weiter rüstig fortschreiten möge!

BUDAPEST. Im kgl. ungarischen Opernhause zu Budapest erlebte die kernungarische prächtige Lustspieloper „Hochzeit im Fasching" von Poldini ihre 50. Aufführung. Zur Festvorstellung erschien auch der in der Schweiz lebende ungarische Komponist. Die mitwirkenden Künstler veranstalteten ein großangelegtes Bankett, an welchem die Orchestermitglieder die ungarischen Weisen des 1. Aktes der Oper spielten und von als Heiducken gekleideten Chorsängern den Gästen wirkliche Faschingskrapfen serviert wurden. J. Fligl.

DAVOS. Daß man auch in kleineren abgelegenen Orten der Schweiz Musik nicht nur für Unterhaltung macht, sondern in tieferem Sinne des Wortes, davon gibt ein Zyklus von 10 Kammermusikabenden Zeugnis, den der in der Schweiz sehr bekannte und geschätzte Konzertsänger Willy Rössel in Davos veranstaltet, in welchem er „Die Geschichte und Entwicklung der Kammermusik" in praktischen Beispielen und kurzen erläuternden Referaten bieten wird, eine Tat, die von großem selbstlosen künstlerischen Ernst und Idealismus zeugt. M.

NORDSCHLESWIG. Der vergangene Winter zeigte zum ersten Male wieder seit 1914 ein regeres Konzertleben. In den vier an Dänemark verlorengegangenen Städten Apenrade, Hadersleben, Tondern und Sonderburg hörte man bislang nur wenige deutsche Konzerte. Die Dänen konnten dank ihres gefüllteren Geldbeutels und der besseren Verbindungsmöglichkeiten ihren Kunstgemeinden Achtenswertes, wenn auch in Programmbildung oft Hahnebüchenes, bieten. Da ist es um so dankenswerter, daß sich junge deutsche Nordmärker an die schöne Aufgabe heranmachten, die abgetretene Heimat mit guter, vorwiegend deutscher Musik zu versorgen. In Apenrade gründete der in Nordschleswig lebende Komponist Alfred Huth im Verein mit dem kunstbegeisterten Buchhändler Ludwig Wohlenberg die „Nordschleswigsche Kammermusikvereinigung", die trotz großer finanzieller Opfer eine ganze Reihe guter Konzerte veranstalten konnte. Apenrade mit 6 Konzerten steht an der Spitze. Das von Konzertmeister Schöne (Flensburg) geführte Streichquartett brachte Werke von Brahms, Mozart und Dvorak, die ebenfalls in Flensburg lebenden Damen Hedda Klimek (Klavier) und Elisabeth Jürgensen (Sopran) Werke von Schumann (Karneval), Haas, Schoeck, Grieg und Huth; einheimische Kräfte veranstalteten einen Kammermusikabend mit Kompositionen von Händel, Mozart, Haydn und Beethoven, gaben ein Kirchenkonzert (alte Meister) und spielten auf zwei Klavieren Regers Mozartvariationen und Fuge und Huths Variationen über einen rumänischen Volkstanz (Bela Bartok). Das unter der prächtigen Leitung von Kurt Barth stehende Flensburger städt. Orchester konzertierte mit großem Erfolg in allen vier Städten. Es gab u. a. Beethovens V. und VII.,

drei Haydn-Sinfonien, Mozarts Figaro-Ouvertüre, Glucks Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis“, das Meistersingervorspiel und von Modernen Haas' „Heitere Serenade“ und das in Flensburg bereits zur erfolgreichen Uraufführung gebrachte Orchesterstück „Himmel und Hölle auf der Landstraße“ von A. Huth. Kirchenkonzerte auf dem Lande, in Tondern und in der wundervollen Cisterzienser-Kirche Lügumklosters vervollständigen das Bild von der Tätigkeit der Kammermusikvereinigung.

Neben der Kammermusikvereinigung ist besonders die Chorvereinigung in Hadersleben unter der tüchtigen Leitung von Friederike Andersen zu erwähnen. Sie brachte Pergoleses „Stabat mater“ und zusammen mit der Apenrader Chorvereinigung Haydns „Jahreszeiten“ in schöner Weise zur Aufführung. —e—

PRAG. Das tschechische Nationaltheater kam Ende Mai abermals mit einer Uraufführung heraus, einer einaktigen komischen Oper von Ottokar Zich „Die Gezierten“ (nach dem gleichnamigen Lustspiele von Molière). Zichs Buffomusik bildete eine nicht geringe Überraschung, da man den Komponisten bisher nur als schwerblütigen Musikdramatiker kannte. Sie entspricht vor allem in der thematischen und motivischen Erfindung, die sich zum Teile des volkstümlichen Musikelementes in wirksamer Weise bedient, dem Stile der komischen Oper und bietet in einzelnen Szenen ganz ausgezeichnet charakterisierte, leichtfließende Lustspielmusik. Weniger glücklich erweist sich Zichs Instrumentierungskunst. Vieles gerät ihm zu pathetisch, vieles ist überladen im Klange, vieles zu dick aufgetragen und zu dunkel in der Farbe, so daß die Musik bei manchen Szenen eher retardierend als belebend wirkt. Das Orchestergewand der „Gezierten“ Zichs ist mehr aus Samt und schwerem Tuch verfertigt als aus Spitzen und duftiger Seide.— Als zweites Werk dieses Abends wurde als Erstaufführung für Prag das zweiaktige Ballett „Salade“ („Verwirrung“) von Darius Milhaud gegeben, ein Ballett, das der modernsten Richtung angehört, auch den Gesang zur ständigen Mitwirkung heranzieht und den tanzenden Figuren korrespondierende singende Personen gegenüberstellt.

Am Prager deutschen Theater gelangte unter Kapellmeister Steinbergs Leitung der Einakter „Der Zwerg“ von A. Zemlinsky zur Erstaufführung. Die Musik gehört zur besten, die die moderne Opernliteratur aufzuweisen hat. Sie ist ebenso reich an Erfindung wie an Empfindung und voll überzeugender dramatischer Steigerung. —ek

SALZBURG. Im vergangenen Konzertwinter gab es eine Reihe von Erstaufführungen: Die „Alpensinfonie“ von Strauß und Regers „Böcklinsuite“ durch Mozarteumsdirektor Dr. Bernhard Paumgartner, während Hermann Grabners „Variationen über ein Thema von Johann Seb. Bach“, Egon Kornauths „Orchester-Suite“ op. 28 und die Kammersinfonie „Die chinesische Flöte“ von Toch Hermann von Schmeidel an einem Abend zur österreichischen Erstaufführung brachte. An Kammermusik war verhältnismäßig viel von Paul Graener, dem Mozarteumsdirektor der Jahre 1911/13, der in Salzburg weilte, zu hören: die Flöten-, Violin- und Cellosuiten op. 63, 64 und 66, das besonders wertvolle Klaviertrio op. 61, sowie Bierbaum- und Lönslieder op. 70 und 71. Hans Pfitzner „begleitete“ persönlich seine E-Moll-Violinsonate. Das Dresdener Streichquartett brachte Paul Hindemiths F-Moll-Quartett op. 10, Fritz Malata (Frankfurt) Strawinskys Klaviersonate in drei Sätzen nach Salzburg. Von dem jungen Schweizer J. Lauber waren vier hübsche Bläserintermezzi zu hören. Im gleichen Konzerte sang Elisabeth Schumann (Wien) Clemens von Frankensteins artige Li-Tai-Pe-Lyrik „Chinesische Flöte“. Der Salzburger Komponist Friedrich Frischenschlager kam wiederholt zu Worte, nachhaltig in einem Kompositionsabend, aus dessen Vortragsfolge besonders sechs stimmungsvolle Kammerlieder für Alt und Klavierquintett „Einsamkeiten“ op. 28 hervorgehoben seien. — In ecclesia hörten wir drei klangschöne Frauenchöre aus Joseph Messners geistlichem a-cappella Chorwerk op. 22.
Dr. Erich Schenk.

VENEDIG. Das Musikleben Venedigs hängt eng mit den ganzen Theaterverhältnissen Italiens zusammen, da es (abgesehen von Rom und Turin) ein eigentliches Konzert- und Opernleben noch immer hierzulande nicht gibt. Explosiv bricht (sozusagen) z. B. in Venedig eine kurze Musiksaison aus, um dann ebenso schnell wieder zu verpuffen. Große Ereignisse gab es aber nicht. Höchstens ein Konzert des Prager Philharmonischen Orchesters (unter Leitung eines tüchtigen, aber wenig persönlichen Dirigenten, Vaclav Talich) interessierte vorübergehend, während die Uraufführung eines noch dazu preisgekrönten musikalischen Lustspieles nach Macchiavellis Komödie „Madragola“ dem Komponisten Mario Castelnuovo-Tedesco nur einen Achtungserfolg einbrachte. Dem vom Autor herrührenden Libretto fehlt ebenso wie der, wenn auch geschickt aufgemachten Partitur, jegliche echte Bühnenspannung und vor allem jeglicher leichtflüssiger Humor. — Am eigenartigsten verlief ein Konzert vor geladenem Publikum im Benedetto Marcello-Konservatorium. Mrs. E. Coolidge, eine steinreiche amerikanische Mäzenatin, hat erste Meister der jüngeren Generation, wie T. Pizzetti und Francesco Malipiero beauftragt, für sie etwas zu komponieren, und diese Werke gelangten nun zur Erstaufführung; drei vortrefflich

gesetzte, erfindungsstarke Gesänge für Frauenstimme und Streichquartett von Pizzetti und ein, stellenweise klangkombinatorisch sehr kühnes, etwas lang geratenes „Ricercari" für elf Instrumente von Malipiero; weniger fesselte ein Trio von Gigot und Sätze aus einem Quartett von Jerecki. A. N.

WARNSDORF (Č. S. R.). Allen Niedergangserscheinungen zum Trotz hat sich, ganz abseits der großen Welt, in dem zwar weltbekannten Industrieort Warnsdorf i. B., der prosaischerweise vielbegehrte Hosenzeuge schafft, der aber auch schon seit dem Jahre 1830 musikgeschichtlich Weltruf genießt, (und zwar durch die einwandfrei nachgewiesene erstmalige vollständige Aufführung [also Uraufführung] von Beethovens Missa solemnis), innerhalb des 1846 gegründeten „Vereines der Musikfreunde" ein Konzertorchester in der Stärke von 80 Mann gebildet, dessen Gründer und musikalischer Leiter Musikdirektor Curt Reuschel ist. Dieses „Philharmonische Orchester" hat sich die Aufgabe gestellt, die musikalische Überlieferung Warnsdorfs aufrechtzuerhalten und weiter zu pflegen. Die beiden im ersten Halbjahr seines Bestehens veranstalteten Konzerte brachten in überraschend guter Ausführung Werke von Bach, Beethoven, Haydn, Wagner, Tschaikowsky und Rich. Strauß, womit der Beweis erbracht wurde, daß das Orchester künftighin, dank seiner qualitativen Zusammensetzung und seiner Opferfreudigkeit — Berufsmusiker und Liebhaber stellen sich vollständig uneigennützig in den Dienst der großen und schönen Idee — vor keiner noch so großen Aufgabe zurückzuschrecken braucht. Beide Konzerte fanden vor ausverkauften Häusern statt. —r.

Weitere Berichte s. S. 462.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

6. Deutsches Brahmsfest in Heidelberg

Die meisten der üblichen Musikfeste — wie wenig „Festliches" im musikalischen Sinn bieten sie oft! — dienen ad majorem gloriam der Ausführenden. Beim 6. Deutschen Brahmsfest war dies bei Wilhelm Furtwängler und den Berliner Philharmonikern zwar auch der Fall, aber doch erst in zweiter Linie. Das ist eben die große, überragende Künstlerschaft Furtwänglers, daß er sich als Diener, ja als Priester der ihm anvertrauten Kunst betrachtet und den von ihm als Meister anerkannten Komponisten in seiner ganzen, von ihm bis in die letzten Winkel erforschten Wesenheit zu Worte kommen läßt. So hat das Brahmsfest wirklich seinen ureigenen Zweck erfüllt: wieder eine umfassende Schau über das Lebenswerk Brahms' zu geben, seiner urdeutschen, weil aus der Seele geborenen Kunst neue Freunde zu gewinnen, die alten Freunde in ihrer Einstellung zu bestärken. Eine solch zwingende Wiedergabe des „Deutschen Requiems", dieses Hohen Liedes der Tröstungen an die Lebenden, haben wir noch nicht erlebt, solche Interpretationen der 1. und 3. Sinfonie gehören zu den Seltenheiten eines ganzen Lebens. Wer es nicht miterlebt hat, kann sich keinen Begriff von dem Maß der Ergriffenheit und Begeisterung machen, die nach jedem Konzert aufloderte. An Solisten, die zum größten Teil an der Spitze ihres „Faches" stehen, hörten wir: Lotte Leonard und Raatz-Brockmann (Requiem), Adolf Busch und Paul Grümmer (Doppelkonzert und Cellosonate F-Dur), Lula Mysz-Gmeiner (Liedermorgen), das Buschquartett mit dem Klarinettisten Karl Schütte und dem Bratscher Philipp Haas (Klarinettenquintett und Streichquintett, op. 111), Elli Ney (Klavierkonzert B-Dur), den prächtigen Aachener Madrigalchor unter Peter Raabe. Den Chor zum Requiem stellte der Heidelberger Bachverein und der Mannheimer Musikverein, Im romantischen Rahmen des Schloßhofes gab es unter Dr. Poppens Leitung Frauenchöre, Männerchöre und Sätze aus der kleinen Serenade, op. 16. Die wenigen, nicht ganz gelungenen Einzelheiten verschwanden unter dem überwältigenden Gesamteindruck des ganzen Festes.

Jul Kraemer.

Schwedisches Musikfest in Kiel.

Der Plan dieses Festes entstand im Vorjahre, als zum 55. Tonkünstlerfest in Kiel eine Anzahl führender schwedischer Musiker und Komponisten erschienen waren. Es war äußerst lehrreich, nun in zwei Orchester-, einem Kirchen- und einem Kammermusikkonzert einen Überblick über das zeitgenössische schwedische Musikschaffen zu erhalten. Dies um so mehr, wenn man noch unter dem nachwirkenden Eindruck des Chemnitzer Tonkünstlerfestes mit der Diskrepanz seiner Erscheinungen steht. Bei den Schweden trat diese nicht auf; sie konnte es auch gar nicht. Denn die grundsätzlich romantische Einstellung der schwedischen Kunst-Musik ist viel zu nahe und einheitlich noch verbunden mit der nationalen Volksmusik, die in reichem Maße thematisches und rhythmisches Material liefert. Die Problematik und Artistik der neuesten mitteleuropäischen Musik ist für die Schweden noch nicht vorhanden. Eine Führerstellung wird ihr vorerst nicht beschieden werden, wohl aber kann sie einmal berufen sein, einen Weg zur Gesundung der europäischen Musik zu zeigen, den nämlich: Rückkehr zu den Naturreichen — nicht „des Klanges" — sondern der Musik überhaupt. Diese liegen aber immer noch in den Gebieten seelischen Erlebens! In Form, Klang und Ausdruck ist die deutsche

Schule der Romantik und Nachromantik für Schweden heute noch bestimmend. Auffallend ist das Fehlen tieferer Konflikte und tragischen Empfindens.

Dies zumal bei der Kirchenmusik. Otto Olsson verwendet in seinem Te Deum außer Chor und Orgel nur Streichorchester und Harfe. Auch Oskar Lindberg nähert sich der Gedankenwelt seiner (lateinischen) Requiems für Chor, Soli, Orgel und großes Orchester mehr gefühlsmäßig als aus schicksalsmäßiger Einstellung. Die vorgeführte Orgelmusik ist ohne besondere Bedeutung (Sjögren, Vretblad). Der größte Gewinn des Festes war Kurt Atterbergs zweite Sinfonie in F, die durch die Klarheit ihrer Disposition, den Wert ihrer Themen und ihre glänzende Instrumentation unmittelbar überzeugte. Natanael Bergs Violin-, Wiklunds Klavierkonzert mit Orchester sind dankbare Sachen, deren Eigenart in der nationalen Färbung beruht. Feines Klangempfinden und gute Zeichnung verrät Ture Rangströms Elegische Suite für Streichorchester. Desselben Drei Orchesterlieder (Alt) „Notturno" sind gesanglich gesetzte eigenartig instrumentierte Naturstimmungen. Die rein romantische Liedlyrik war durch Lilja, Liljefors, Haquinius am typischsten vertreten. In Form, Satz und Klang wertvolle Werke sind die Streichquartette von Stenhammer op. 35, Melchers op. 17, Rosenberg op. 23. Letzterer streift in den Ecksätzen als einziger sogar atonale Gebiete und hat im Andantino einen neuartigen klanglichen Einfall gehabt. Helle Begeisterung erweckten schwedische Volkslieder in Bearbeitung für a-cappella-Chor; ebenso Eric Westbergs Orchester-Suite über schwedische Volksmotive und Hugo Alfvèns Schwedische Rhapsodie „Midsommervaka" für großes Orchester. Die innigen Beziehungen zwischen gesunder Volks- und Kunstmusik traten hier am deutlichsten zutage.

Atterberg, Lindberg, Westberg, Rangström, Wiklund und andere waren in Kiel erschienen, außerdem das Kjellström-Quartett, Konzertm. Wilhelmi und die vortrefflichen Sängerinnen Södermann (Sopran) und Thorborg (Alt). Sie alle erwarben sich mit Gen.-Mus.-Direktor Fr. Stein (Festdirigent) und dem Kieler Städt. Orchester und Oratoriumsverein große Verdienste um das künstlerische Gelingen des Festes. Paul Becker.

Das Mittelrheinische Musikfest in Saarbrücken.

Deutsche Kunst an der bedrohten Südwestecke des deutschen Vaterlandes! Im maienfroh geschmückten Saalbau Saarbrückens vor überbesetztem Hause gipfelte unlängst das „Mittelrheinische Musikfest" der Städte Coblenz, Trier und Saarbrücken, das seit 20 Jahren erstmalig hier wieder stattfand, grandios in Beethovens Neunter! Die dreitägige Huldigung der deutschen Kunst unter Generalmusikdirektor Felix Lederers Leitung bescherte uns außerdem Beethovens Egmont-Ouvertüre, sein Klavierkonzert in Es-Dur, Regers Konzert im alten Stil, Bruckners Te Deum, Pfitzners „Von deutscher Seele" und das Viloinkonzert von Brahms. Durch Lederers fleißiges und auf seelisches Erfassen eingestelltes Wirken in den von ihm seit Jahren veranstalteten Sinfonie-Konzerten des städt. Orchesters war der Hörerkreis für große Kunst geschult und aufnahmebereit gemacht für die Gaben des durch Wiesbadener Künstler verstärkten städtischen Orchesters, sowie des unter Schrimpfs Leitung erstandenen Lehrer-Gesangvereins und des städt. Frauenchors, die zu einem gem. Chor von strahlender Klangschönheit zusammengefaßt waren. Als Solisten begrüßten wir Adolf Busch, Edwin Fischer, Lotte Leonard, Ruth Arndt, Gunnar Graarud, Hermann Schey und aus Saarbrücken Karl Rahner (Orgel) und Hermann Silzer und Wilhelm Kirchner (Violine). Durch Beethoven, Brahms, Bruckner, Reger und Pfitzner, in denen sich der ganze Reichtum, aber auch die ganze Problematik der deutschen Seele offenbart, war das Mittelrheinische Musikfest bewußt unter die Schwingen des deutschen Genius gestellt. Die Sorgfalt der Vorbereitung, die Gediegenheit der Durchführung, die Auswahl der solistischen Kräfte und nicht zuletzt die Großzügigkeit und der geniale Schwung der Leitung schufen drei Kunstabende von selten hoher musikalischer Bedeutsamkeit. Stein.

95. Niederrheinisches Musikfest in Düsseldorf.

Nach zwölfjähriger Unterbrechung war Düsseldorf wieder einmal Feststadt. Krieg und Nachkriegswehen ließen eine regelmäßige Fortsetzung der Tradition nicht zu. Man kann ja ernstlich die Frage aufwerfen, ob im Reigen der sich im Westen drängenden Musikfeste — das Essener Regerfest schließt sich an, das Duisburger Händel- und ein Mülheimer Mozartfest folgen — das „Niederrheinische" noch Berechtigung hat, zumal die historischen Entstehungsmomente längst erledigt sind. Wenn aber von ihm so frische, aufrüttelnde Impulse ausgehen wie diesmal, so erübrigt sich jede Überlegung. Es war ein wirkliches Fest. Auch ohne die sonst so verschwenderische Gunst der „obersten Stellen". Trügen nicht alle Zeichen, so leitet es eine neue Musikepoche hier ein, und ihr Träger ist der neue Generalissimus Hans Weisbach. Er hat sich mit diesem Antrittsdebut recht fest in den Sattel gesetzt. Nun heißt es, unentwegt und ohne Ermüdung zu reiten. Es wird freilich ein Hindernisrennen werden.

Der erste Festabend brachte nach einem würdigen Auftakt durch den Altmeister des Orgelspiels, Prof. K. Straube, zunächst Brahms „Vierte",

die Weisbach außerordentlich impulsiv, plastisch, oft zu sorgfältig zerlegt im Thematischen und schwungvoll in der Schlußsteigerung gestaltete. Als deutsche Uraufführung gab A. Honeggers „König David", ein sinfonischer Psalm, dem Abend ein besonders zugkräftiges Interesse. Das gleichnamige Drama von René Morax ist hier zum Konzertstück mit sprechendem biblischen Erzähler— Dr. Wüllner als ehrwürdiger Interpret — „entszent" worden. Psalmodierende Zwischenstücke für Chor- und Solostimmen wie auch füllende szenische Musik bilden die Verbindung. Honegger versucht eine Fusion von primitiv-diatonischen Elementen (Gesangslinie) und extremen, akkordischen Grundierungen. Manche Chöre haben frischen Schwung, und in einzelnen Episoden wird eine feine, aparte Stimmung angeschlagen. Die Musik ist nicht gerade bleichsüchtig konstruiert, aber ihre elementare Triebkraft äußert sich mehr stimmungsmäßig schildernd denn aus einheitlichem Impuls geboren. Ohne Frage ein Übergangswerk, aber wirkungsvoll und im Chorischen nicht undankbar. Die Wiedergabe des ungemein schwierigen Opus stellte dem nicht wieder zu erkennenden Chor das beste Zeugnis aus. Ihm war auch hier Weisbach ein mit dem Stoff wohlvertrauter Führer. Auswendig dirigierte er am zweiten Tage den „Sinfonischen Prolog" von Reger und voll glühender Ekstase Bruckners „Siebente", zwei Meisterleistungen. Den überragenden Schlußgipfel bildete Beethovens „Missa solemnis". Durch über 100 Barmer Gäste verstärkt, folgte der imposante Stimmkörper zum gerundeten Guß einer innerlich bewegten Aufführung seinem Stabmeister. Wir hoffen von dieser Stunde an auf eine neue Chortradition und auf eine fruchtbare Ära des gesamten Düsseldorfer Musiklebens. Der Solistenkreis: im Psalm: Lotte Leonard, Emmy Thieß-Senff, Antony Kohmann; in der Missa: Gert. Förstel, Maria Philippi, K. Erb, P. Bender taten ihr Bestes. Unendlicher Jubel schloß den letzten Abend. Er galt den Werken und ihren hingebenden Deutern, allen voran dem neuen Musikchef Weisbach. E. Suter.

Die Weber-Jahrhundert-Feier in Eutin.

Was eine kleine Provinzstadt von 6000 Seelen zu leisten vermag, wenn ein künstlerischer und zielsicherer, wirklicher Könner an der Spitze des städt. Musiklebens steht, bewies dieses fünftägige Musikfest. Abgesehen von einem tiefschürfenden Festvortrag des Kieler Gen.-Musik-Dir. Prof. Dr. Fritz Stein und der „Preziosa"-Aufführung in des Intendanten Georg Hartmann-Kiel Bearbeitung und Regie, fanden nicht weniger als vier Konzerte statt, in denen einmal die Männerchöre der vereinigten Plön-Eutiner Sänger Ausgezeichnetes leisteten, dann aber die Wiedergabe der Festkantate „Kampf und Sieg" (1815!) fraglosen Höhepunkt bildete. — Die „Missa G-dur" in der Stadtkirche vermochte nicht zu erwärmen; sie bleibt Gelegenheitskomposition. Dagegen wirkte die virtuose Wiedergabe des F-moll-Klavierkonzerts op. 79 durch Glas-Wien ebenso nachhaltig wie die Belebung der Kammermusikwerke op. 49 für Klavier und Klarinette und op. 63 für Klavier, Flöte, Kniegeige. Professor Hofmeier-Eutin, der als Seele des Ganzen sowie als Dirigent und Begleiter den Weber-Stil eindringlichst vermittelte, sowie die Kieler Kammermusiker de Jager, Kraft, Beetz wurden neben den Vokal-Solisten: Ehrich und Notholt-Hamburg, Paula Jensen-Hamburg und Elsa Hofmeier-Olimart herzlich gefeiert. Das Fest, von über 10000 Personen besucht, wurde ein voller Erfolg und bewies, daß der Genius Webers auch heute noch aufs lebendigste zu wirken vermag. Walther Eggert-Bayreuth.

Das Regerfest in Essen.

Die um die Pflege Regerscher Musik verdienstvolle Industriemetropole Essen war für 1926 als Festort der Regergesellschaft gewählt worden. Fünf Konzerte brachten eine gedrängte Übersicht der vielseitigen Arbeit Regers. An Chorwerken wurden aufgeführt „Die Nonnen" und das „Requiem", beide vom Musikverein, der diese schwierigen Aufgaben mit unbestreitbarem Erfolge meisterte. Neben ihm waren es der Obsnersche Frauenchor und der Ess. Männerchor 1860 (Leiter Herm. Meißner), die in a-cappella-Gesängen Proben schöner Chorkunst ablegten. — Das verstärkte städt. Orchester trug den Löwenanteil der Arbeit, aber auch den des Erfolges. Mit ihm gab Fritz Busch als Gastdirigent in den Mozartvariationen Veranlassung zu stürmischen Ovationen, zumal, als sein Bruder Adolf gleichzeitig mit ihm auf dem Podium stand und mit dem Violinkonzert vollendetste Geigenkunst bot, bis zur letzten Note dieses langen, anspruchsvollen Werkes fesselnd. Auch dem Sextett, dem Klavier- (op. 113) und dem Streichquartett (op. 54) verlieh er mit seinen Quartettgenossen jene Weihe, wie sie nur große Künstler zu vermitteln vermögen. — Frieda Dierolf-Berlin erwies in dem Gesang „An die Hoffnung", der Solopartie im Requiem und Liedern mit Klavierbegleitung glänzendes stimmliches Material und eine Kunst des Vortrags, die von starkem inneren Erleben und tiefem Erfassen zeugten. — Fritz Heitmann-Berlin gestaltete mit überlegener Beherrschung des Technischen und faszinierender Registrierung Fantasie und Fuge D-Moll und Fant. und Fuge über B-a-c-h. Rud. Serkins Klavierkunst stand in dem F-Moll-Klavierkonzert und den Telemann-Variationen auf beispielloser Höhe. — Die Seele des ganzen Festes war der greise Pultmeister Max Fiedler, der in mühsamer Vorarbeit all das so gerichtet, daß diese Tage wirkliche Festtage waren. Und als er dann am letzten Abend seine Getreuen in den Hillervariationen zu höchster Leistung begeisternd fortriß und damit diesen Tagen einen glänzenden Abschluß gab, da brach das Bekenntnis zu ihm und seinem reifen Werke in endlosem Jubel durch, genährt von dem Bewußtsein seines Priestertums an der heiligen Kunst. — Der Erfolg der Regertage fand seine äußere Gestalt in der Gründung einer Ortsgruppe der Regergesellschaft.

W. Schaun-Essen.

Historische Kammerkonzerte im Schloß zu Bruchsal

Das starke Interesse für die Kunst und Kultur des 17. und 18. Jahrhunderts, für Barock und Rokoko, das als eine bedeutsame Welle durch das geistige Leben unserer Tage geht, hat auch in dem Prachtbau des Bruchsaler Schlosses festliche musikalische Veranstaltungen entstehen lassen, die in gleicher Weise auch glücklichst den gegebenen örtlichen Verhältnissen wie dem Stil des Schlosses selbst, dem Genius loci, angepaßt erscheinen. — Boten die Kammerkonzerte der letzten Jahre vornehmlich Kompositionen aus Bachs und Händels Zeit, gewann so die diesmalige Vortragsfolge besondere Bedeutung und erhöhten Wert durch die erste Aufführung einer stattlichen Anzahl von völlig unbekannten Instrumental- und Vokalwerken, die der junge Musikgelehrte Fritz Zobeley in Heidelberg bei der Ordnung und Katalogisierung der Gräflich Schönbornschen Musikbibliothek zu Wiesenthaid in Bayern aufgefunden und bearbeitet hat: stammte doch auch der kunstsinnige Erbauer des Bruchsaler Schlosses, der Kardinal Graf Damian, aus dem Schönbornschen Geschlecht. — Einer einleitenden Sinfonie von Antonio Caldara folgten eine Suite von Georg Reutter d. J., dem Lehrer Haydns, und die Violinsonate eines unbekannten Komponisten, anscheinend der Mannheimer Schule angehörend. Zwei Arien von G. Ph. Telemann und Joh. Christoph Bach, dem jüngsten Sohn des großen Sebastian, vervollständigten das Programm des ersten Teils. Der zweite Teil brachte nur Mozartsche Schöpfungen, zur Erinnerung wohl daran, daß er als Wunderkind einst auf einer seiner Konzertreisen auch im Schloß zu Bruchsal gespielt hatte, wo sein Spinett noch gezeigt wird. Das entzückende Divertimento in D-Dur für Streichorchester, Oboen und Hörner sowie der letzte Satz einer sonst nicht bekannten Sinfonie umschlossen zwei Koloratur-Arien, die in ihrer zierlichen Verschnörkelung mit der heiteren Grazie des entzückenden Rokoko-Saales zu wetteifern schienen. — Erfreulich waren die Leistungen des Liebhaber-Orchesters unter Musikdirektor Hunkler sowie der ausgezeichneten Heidelberger Opernsängerin Liane Müllegger, erfreulich auch der sehr lebhafte Besuch, der eine zweimalige Wiederholung dieses Konzerts nötig machte.

August Richard (Heilbronn a. N.).

Das auch dieses Jahr wieder von Arnold Dolmetsch veranstaltete Haslemere-Kammermusikfest findet vom 24. bis 31. August statt. In insgesamt 10 Konzerten wird Kammermusik des 15. bis 17. Jahrh. dargeboten, und zwar sind 4 Konzerte englischer Musik, 4 deutscher Musik (davon 3 allein J. S. Bach), eines französischer und eines italienischer Musik gewidmet.

Um Beethovens Todestag am 27. März 1927 auf würdige Weise zu begehen, werden jetzt schon allerorts umfangreiche Vorbereitungen getroffen. So wird die Stadt Wien eine großangelegte Beethoven-Zentenarfeier veranstalten, die noch eine besondere Bedeutung durch einen damit verbundenen internationalen Musikhistorischen Kongreß erhält. Ebenso plant die Stadt Bonn ein Beethoven-Fest, das mit Unterstützung der preuß. Regierung zu einem allgemeinen deutschen Fest erweitert werden soll. Das Fest soll am 22. Mai mit einer Feier am Beethoven-Denkmal beginnen, bei der durch einen Vertreter des Ministeriums zum erstenmal der von der Regierung gestiftete Beethoven-Preis verteilt werden soll. Ferner beabsichtigt die Stadt Berlin, ein Denkmal des großen Tondichters zu errichten, wofür ein Wettbewerb an die deutschen Bildhauer ausgeschrieben werden soll.

In Grimma veranstaltete das Kirchenmusikal. Institut der ev. Landeskirche Sachsens am 26. und 27. Juni ein Kirchenmusikfest, das in vier Veranstaltungen (Vesper, Kammerkonzert, ev. Meßgottesdienst, Kirchenkonzert) alle Hauptformen kirchlicher Musik umfaßte. Leiter des Festes war Musikdirektor Koch.

Am 26. und 27. Juni fand in der neuen Stadthalle zu Mülheim-Ruhr unter Paul Scheinpflug und Mitwirkung hervorragender Solisten (Ivogrün, Szigeti u. a.) ein Niederrheinisches Mozartfest statt.

Das XXVII. Schweizerische Tonkünstlerfest fand am 12. und 13. Juni in Colombier statt. Auf dem Programm standen Werke von Aléxandre Denéréaz, Josef Lauber, Luc Balmer, Willy Burkhard, Conrad Beck, Walter Geiser, Walter Lang, Hans Münch und Hans Haug.

Vom 14. bis 18. Juni fand in Duisburg unter Scheinpflug eine Händelfeier statt. Außer einem Orchesterkonzert gab es den Judas Makkabäus und den Julius Cäsar unter Mitwirkung bedeutender Solisten. Die Oper leitete Paul Drach.

* * *

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35, Potsdamer Str. 120, und das Hessische Landesamt für das Bildungswesen veranstalten die fünfte Reichsschulmusikwoche vom 11. bis 16. Oktober 1926 in Darmstadt. Neben Referaten bedeutender Schulmänner und Musikpädagogen über den Musikunterricht in der Volksschulen wird auch das Verhältnis des Musiklehrers zum Chorgesangwesen und zur Kirchenmusik behandelt.

Einen Bruckner-Einführungskursus mit Erläuterungen der 9. Sinfonie, sowie sowie vierhändigem Vortrag auf ein und zwei Klavieren veranstaltete in den letzten Monaten Kapellmeister Fritz Müller-Rehrmann in München.

Domkapellmeister Dr. Wilhelm Widmann hält auch heuer wieder in Eichstätt vom 3.—5. August einen Kurs für polyphonen Gesang. Zur Behandlung stehen diesmal wieder bayerische Tonmeister, besonders der Nürnberger Johann Staden (1581—1634). Teilnehmerbeitrag beliebig.

Das Konservatorium für Musik in Zürich hat als neue Abteilung eine Schule für musikalisch-rhythmische Erziehung eingerichtet.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der „Verband Deuscher Musikkritiker" hat im Anschluß an das Deutsche Tonkünstlerfest in Chemnitz seine 11. Hauptversammlung abgehalten, die einen sehr anregenden und fruchtbaren Verlauf nahm. Anschließend an einen Vortrag des ersten Vorsitzenden Prof. Dr. Hermann Springer (Berlin) „Zur Ethik und Technik der musikkriti-

schen Arbeit" wurden zwei Entschließungen gefaßt, die auch die breitere Öffentlichkeit interessieren dürften. Sie lauten:

1. „Die Hauptversammlung des D. V. M. mißbilligt die Besprechung von Generalproben, gleichviel ob es sich um Werk, Aufführung oder um äußere Vorkommnisse handelt, und erwartet von den Mitgliedern, daß sie etwaigen Wünschen der Hauptschriftleitungen oder der Verlage entgegentreten."
2. „Die Hauptversammlung des V. D. M. ist der Ansicht, daß die Verbreitung musikkritischer Äußerungen durch Korespondenzbüros nicht dem Sinne der Kritik entspricht. Es daher darauf hinzuwirken, daß die Redaktionen bei wichtigen musikalischen Ereignissen sich einer individuellen, sachkundigen Berichterstattung bedienen."

Zu unserem Bericht über die Vertreterversammlung des Reichsverbandes Deutscher Orchester in Darmstadt schreibt uns Robert Hernried: Ich bin Herrn Dr. Werner Kulz für seine anerkennenden Worte über meinen Vortrag „Musikprobleme unserer Zeit" sehr dankbar, muß aber einen kleinen Irrtum berichtigen: Ich habe in meinem Vortrag überhaupt keine Werturteile abgegeben, also auch Alban Bergs „Wozzeck" keinesfalls „gelobt". Ich erwähnte nur, daß Berg der einzige unter den zeitgenössischen Tondichtern sei, dem der Formmangel der Moderne bewußt geworden ist, und der ehrlich nach neuer Formgestaltung im Opernschaffen suche. Ich persönlich stehe auf dem Standpunkt, daß die Übertragung rein konzertanter Formen auf das Opernschaffen nur sehr bedingt zulässig ist.

In Prag wurde eine Dr. Gerhard Keußler-Gesellschaft gegründet, zu deren Präses Universitätsprofessor Swoboda gewählt wurde.

Vom 22.—24. Juni fand in Lübeck ein internationaler musikwissenschaftlicher Kongreß der „Union Musicologique" statt.

PERSÖNLICHES

Anläßlich der Sängerreise der Jenaer Liedertafel nach Oberösterreich wurde dem Chormeister F. Merseberg vom Landeshauptmann Graf von Attems die Anton Bruckner-Medaille überreicht, eine Auszeichnung, die nur selten vierliehen wird.

Käte Hyprath, eine Schüngeler Schülerin, erregte durch ihr feinsinniges Mozart-Spiel unter G.-M.-D. Weisbach Aufsehen.

Hildegard Eilert, die letzte Ibach-Preisträgerin, ließ sich mit großem Erfolg in ihrer Heimatstadt Iserlohn hören. In ihr strengliniges Programm hatte sie Regers Passacaglia mit ihrem Lehrer Heinz Schüngeler am 2. Flügel einbezogen.

Geburtstage und Jubiläen:

Johannes Schreyer ist am 20. Juni 70 Jahre alt geworden. Er gehört zu den Männern, an denen die vereinsmeiernden Deutschen vorbeilaufen mußten, weil er niemals musikalische Politik auf Gegenseitigkeit getrieben hat. Dieser Fanatiker der Wahrheit, dieser allen Dingen auf den Grund gehende Analytiker mußte ebenso unbequem sein für die Stellungen vergebenden Koryphäen des deutschen Musiklebens wie für die zur Krippe sich drängenden Herden. So blieb er einsam, viel mehr geschätzt und gewürdigt von Ausländern als von Deutschen, verehrt und geliebt von dem kleinen Kreise seiner Schüler, in seiner Eigenart von allen denen unverstanden, die das verzehrende Feuer im Geiste dieses Nietzsche-Kenners nicht empfanden.

Eine bedeutende geistige Kraft ist infolge dieser engherzigen Einstellung der deutschen Fachmusiker nur zu einem kleinen Bruchteil nutzbar gemacht worden. Nicht einmal der Gedankenreichtum seiner erst in 5. Aufl. bei Merseburger erschienenen „Harmonielehre" wird richtig gewürdigt. In dem Buche hat eben leider jedes Wort Gewicht, jedes ist wieder und wieder durchdacht und geprüft. Ja, wenn Schreyer breit und leer schwätzen und Phrasen dreschen könnte! So finden sich zu ihm nur die wenigen, die geistige Nahrung brauchen, denen eine erschöpfende musikalische Analyse eines Kunstwerks ein geistiges Erlebnis ist, die sich nicht mit Halbheiten abgeben, sondern mit künstlerischen Problemen ringen wie Jakob mit dem Engel. Diese wenigen aber danken Schreyer an seinem 70. Geburtstag für alle seine Gaben, bitten ihn um neue aus der Fülle seiner Erfahrung und wünschen ihm, dem Vielgeprüften, einen ruhigen, olympischen Lebensabend. Georg Göhler.

Am 21. Mai feierte in Winterthur Franz Bach, der frühere Konzertmeister des heute auch in weiteren Kreisen bekannten Winterthurer Stadtorchesters, seinen 70. Geburtstag, zugleich als Lehrer für Violinspiel an der dortigen Musikschule nach seiner nunmehr erfolgten Pensionierung auf eine vierzigjährige Tätigkeit zurückblickend. Franz Bach, ein Schüler der Prager Violinklasse, des letzthin im höchsten Alter verstorbenen Bennewitz, der so viele treffliche Geiger entstammen, kam im Jahre 1882 als Konzertmeister des Tonhalleorchesters nach Zürich, wo er zugleich dem Hegar-Quartett beitrat, vertauschte dann aber 1886 die Zürcher Stellung mit der in Winterthur, wo er früher, ebenso wie in anderen schweizerischen Städten, häufig als Solist auftrat. Seine segensreichste Wirksamkeit entfaltete er aber wohl als Lehrer, und wenn heute Winterthur zu den musikalisch regsamsten Schweizer Städten gehört und einen gut gebildeten Dilettantenstand aufweist, so ist das auch ein Verdienst dieses ausgezeichneten Lehrers und unermüdlichen, bescheidenen und selbstlosen Musikers, der auch heute noch, ein echter böhmischer Geiger, mit seinem Instrument innerlich verwachsen ist wie in den Zeiten seiner Vollkraft. Wünschen wir ihm, wie allen derartigen, mehr in der Stille wirkenden Musikern ein glückliches, sorgenfreies Alter.

Prof. Eberhard Schwickerath, der hochgeschätzte Münchener Musiker, Pädagog und Chorerzieher, beging am 4. Juni seinen 70. Geburtstag. Sch., der bei Anton Door, Bruckner und Riemann studierte, hat sich namentlich auch im Rheinland — er war Lehrer am Kölner Konservatorium, 1887 Musikdirektor in Aachen — um die Pflege des Chorwesens bedeutende Verdienste erworben. In letzterer Stellung leitete er mehrere Niederrh. Musikfeste. Seit 1912 sitzt Sch. im Direktorium der Münchener Akademie, woselbst er auch die Chorklasse leitet.

Die einst vielgefeierte Sängerin Wally Schauseil, Köln, beging unlängst in voller Frische, umgeben von

zahlreichen Schülern und Freunden, ihr 40jähriges Künstlerjubiläum.

Paul von Jankó, der bekannte Erfinder der Jankó-Klaviatur, wurde am 2. Juni 70 Jahre alt. Seine originelle Erfindung konnte, obwohl 1905 in Wien ein Jankó-Verein gegründet wurde, nicht durchdringen, vor allem wohl deshalb, weil sie schließlich doch eine unnötige Komplizierung des Spieles mit sich brachte.

Der englische Komponist Charles Wood feierte am 15. Juni seinen 60. Geburtstag.

Todesfälle:

† Prof. Berthold Kellermann, der sehr verdiente Lehrer für Klavierspiel an der Münchener Akademie der Tonkunst, mit 73 Jahren. Kellermann gehörte zum engeren Wagner-Liszt-Kreis. Von 1878—81 war er in Bayreuth Dirigent der dortigen Orchesterkonzerte, zugleich Sekretär von Wagner und Musiklehrer von dessen Kindern. Der Verstorbene gehörte zu den wahrhaften Idealisten; wir erinnern uns, daß er im Jahre 1899 sämtliche sinfonische Dichtungen Liszts in München mit dem Kaimorchester zur Aufführung brachte und die ganzen Kosten aus eigenen Mitteln bestritt. Das geschah einzig Liszts wegen, denn eine Rolle als Dirigent zu spielen, war nicht im geringsten seine Absicht. An der Akademie für Tonkunst hielt K. lange die Vorlesungen über Musik.

† Adolf Hagen, der ehemalige Hofkapellmeister der Dresdener Oper (1883—1913), mit 75 Jahren. Hagen kapellmeisterte zuerst in Danzig, Bremen, Freiburg, Hamburg und Riga, von wo ihn dann Ernst von Schuch als Nachfolger Franz Wüllners an die Dresdener Hof-Oper holte, deren letzte Glanzzeit er miterlebte.

† Die bekannte Wiener Kammersängerin Elise Elizza.

† Anton Bennewitz, der Altmeister der Prager Geigenschule im 93. Lebensjahre zu Hirschberg i. Böhm. Zu den zahlreichen Schülern des um das Prager deutsche Musikleben hochverdienten Mannes gehörten u. a. Sevčik, Ondricek und Sitt.

† Rudolf Tanner, Musiklehrer und Musikverleger zu Leipzig, im 56. Lebensjahre. Tanner, der ein Schüler von Riemann war, verfolgte eine ganz besondere, sehr praktische Art des Klavierunterrichts, die denn auch in seinen, im Selbstverlag erschienenen Etüdensammlungen zum Ausdruck kommt.

† Hubert Mai, der bekannte Aachener Organist, Komponist, Musiklehrer und Männerchordirigent, im Alter von 65 Jahren.

† Professor Richard Sternfeld mit 68 Jahren zu Berlin. Besonders durch sein begeistertes Eintreten in Wort und Schrift für Richard Wagner hat sich der Verstorbene, der von Haus aus Historiker war, auch in Musikfachkreisen größte Achtung erworben. Sternfeld, der nebenbei ein ausgezeichneter Pianist war, ist auch mit Kompositionen hervorgetreten.

Berufungen:

Herbert Maisch, bisher Leiter der Württ. Volksbühne, zum Intendanten des Stadttheaters Koblenz.

Dr. Walter Volbach, bisher Oberspielleiter an der Danziger Oper, in gleicher Eigenschaft nach Zürich.

Dr. Herbert Graf, bisher Opernspielleiter am Stadttheater Münster, nach Breslau.

Der Grazer Komponist Otto Siegl zum Musikdirektor in Paderborn.

Peter Schmitz-Meinigen zum musikal. Oberleiter des Dessauer Friedrich-Theaters.

Franz Gebauer zum städt. Musikdirektor in Gleiwitz.

Heinrich Rehkemper als Nachfolger Fr. Brodersens auf 5 Jahre an das Nationaltheater in München mit gleichzeitiger Ernennung zum Kammersänger.

Emil Bohnke zum Nachfolger von Oskar Fried, der als Dirigent des Berliner Sinfonieorchesters zurückgetreten ist.

Prof. Richard Hagel zum 1. Chormeister des Danziger Lehrergesangvereins.

Generalmusikdir. Hermann Stange, bisher in Helsingfors, zum 1. Kapellmeister der Kieler Städt. Bühnen.

Der Leipziger Pianist Joseph Langer als Lehrkraft für Klavierspiel an die Staatl. Musikakademie in Wien.

Grete Pohland für erste Altpartien an das Neue Theater in Leipzig, Ingrid Brebeck als erster Koloratursopran an die städt. Oper in Rostock und Gerda Heuer als erste Altistin an das städt. Theater in Halberstadt. Alle drei Damen sind Schülerinnen der Kammersängerin Lula Mysz-Gmeiner.

Der städt. Musikdirektor C. Holtschneider, Dortmund, zum staatl. Musikberater für den Regierungsbezirk Arnsberg. Als sein Stellvertreter wurde der Seminar-Obermusiklehrer Schroeder, Soest, bestellt.

Bruno von Niessen, bisher Assistent bei der Spielleitung an der Dresdner Staatsoper, als Dramaturg und 2. Spielleiter an die Städt. Oper in Hannover.

Irene Eden von der Berliner Staatsoper an das Wiesbadener Stadttheater.

Kammersänger Karl Stolzenberg als erster Gesangsmeister der Meisterklasse des Sternschen Konservatoriums in Berlin.

Generalmusikdirektor Alfred Lorenz zum Honorarprofessor für Musikwissenschaft an die Universität München.

Dr. Friedrich Schramm, bisher Operspielleiter an den Vereinigten Stadttheatern Bochum-Duisburg, in gleicher Eigenschaft an die Düsseldorfer Oper. An seine Stelle tritt Dr. Alexander Schum, bisher Oberregisseur der Stadt. Oper, Berlin.

Hans Waldemar Steinhardt zum 1. Kapellmeister an das Stadttheater in Erfurt.

Der Komponist und Dirigent Franz Kauf zum städt. Musikdirektor in Gleiwitz.

Der in weiten Kreisen bekannt gewordene Liederkomponist Dr. Armin Knab, bisher Amtsrichter in Rothenburg o. T., wurde ab 1. 7. zum Landgerichtsrat in Fürth i. Bay. befördert.

Dem Frankfurter Generalmusikdirektor Clemens Krauß wurde die Stellung eines Direktors an der Wiener Staatsoper angeboten. In Frankfurt strebt man eine Vertragsverlängerung unter Bedingungen an, die Krauß ermöglichen auf das Wiener Angebot zu verzichten.

Heinz Jolles ist von der Leitung seiner Klavierausbildungsklasse am Klindwerth-Schawenka-Konservatorium zu Berlin zurückgetreten und aus dem Lehrkörper ausgeschieden.

Prof. Dr. Bauer (Frankfurt) hat nach zwanzigjähriger Lehrtätigkeit sein Lehramt an Dr. Hochs Konservatorium niedergelegt.

PREISAUSSCHREIBEN

Internationales Kammermusik - Preisausschreiben der „The Musical Fund Society of Philadel-

phia". Bedingungen: Die Bewerbung ist auf Kammermusikwerke von 3 bis 6 Instrumente beschränkt. Kompositionen mit Vokalstimmen sind ausgeschlossen. Der Komponist kann mehrere Werke einreichen und auch mehrere Preise erhalten. Der Bewerber kann bestimmen' ob sein Werk nur für den ersten Preis in Frage kommen, demnach für den 2. und 3. Preis zurückgezogen werden soll. Dieser Wunsch muß jedoch bei Einsendung der Manuskripte besonders bemerkt werden. Der Endtermin ist der 31. Dezember 1927. Die Partitur hat auf der Titelseite ein Kennwort zu tragen, ebenso muß ein geschlossener Brief mit einliegender genauer Adresse und Namen und dem Kennwort auf dem Briefumschlag beigefügt werden. Der Name des Komponisten darf von außen nicht ersichtlich sein. Auch die Stimmen sind einzureichen. Bereits öffentlich aufgeführte Werke sind von der Bewerbung ausgeschlossen. Die Werke müssen leserlich mit Tinte geschrieben sein und franko an die „Musical Fund Society" 407 Sansom Street, Philadelphia, Pa., U. S. A. eingesandt werden und vor dem 1. Januar 1928 in den Händen der Society sein. Das Resultat des Preisausschreibens wird sofort nach Erledigung der Preisrichterarbeiten bekannt gegeben. Die Society behält sich vor, die Preise gewinnenden Werke in die Archive der Society einzuverleiben, sowie alle Aufführungsrechte für drei Monate nach der Preisverteilung. Nach Ablauf dieser Zeit gehen alle Rechte an den Komponisten zurück. Ausgesetzte Preise: I. Preis: $ 5000.—, II. Preis: $ 3000.—, III. Preis: $ 2000.—. — Den diesjährigen Coolidge-Preis für Musik erhielt der belgische Komponist Albert Huybrecht für ein Streichquartett.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

An einem Hause auf der Prager Kleinseite wurde anfangs Juni eine Beethoven-Gedenktafel enthüllt (Beethoven hat in dem Hause anläßlich eines Prager Aufenthaltes gewohnt). Es zeigte sich aber, daß die Gedenktafel so viele musikgeschichtliche Fehler enthielt, daß sie schon am nächsten Tage zur Vermeidung eines öffentlichen Kunstskandales wieder entfernt werden mußte, um durch eine neue und richtig gedenkende ersetzt zu werden. ek.

Irene Koch und Johannes Reichert gaben im Laufe des letzten Konzertjahres wiederum zahlreiche Konzerte auf 2 Klavieren (Prag, Dresden, Karlsbad, Teplitz usw., in letzter Stadt je 2 Konzerte mit und ohne Orchester). Zur Aufführung gelangten u. a. Werke von J. S. Bach, Joh. Christoph Bach, Mozart, Chopin, Liszt, Saint-Saëns, Dvorák, Hans Huber (Sonata giocosa), H. Zilcher (Sinfonie für 2 Klaviere op. 50), Joh. Reichert (Sonate E-Moll, Scherzo A-Dur), Alfred Kuntzsch sowie Busoni, dem ein ganzer Abend in Teplitz gewidmet war. Frl. Koch hatte außerdem mit Werken von Bach, Mozart, Reichert (Scherzo mit Orchester), Liszt und Dohnanyi (Variationen über ein Kinderlied für Orchester mit konzertantem Klavier) größte Erfolge.

Heinr. Zöllners III. Sinfonie „Im Hochgebirge" erzielte jüngst in Köln und Freiburg i. Br. große Erfolge.

Die allenthalben verbreitete Nachricht von der bevorstehenden Uraufführung eines Klavierkonzertes von Furtwängler in den Berliner philharmonischen Konzerten wird von diesem dementiert.

Dem Institut für geschichtliche Landeskunde der Rheinlande in Bonn ist ein Volkslieder-Archiv der Rheinlande angegliedert worden.

Berichtigung. Der auf S. 345 des Juni-Heftes von unserem Berliner Mitarbeiter gewürdigte Psalm 137 von Kurt Thomas ist nicht, wie dort zu lesen, durch den Berliner Domchor, sondern bereits am 22. Nov. 1925 in Kiel unter G.-M.-D. Dr. Fritz Stein uraufgeführt worden.

Der ausgezeichnete Kasseler a-cappella-Chor hat eine erfolgreiche Konzerttournee durch etwa ein Dutzend Städte Mitteldeutschlands hinter sich.

Adele Reißenberger-Umling, die auch in Deutschland bestbekannte siebenbürgische Konzertsängerin, brachte bei einer Konzerttournee durch Rumänien Lieder von Max R. Albrecht, Hermann Ambrosius sowie Ernst Mattiesen mit großem Erfolge zur Erstaufführung.

Rich. Strauß „Ariadne auf Naxos" wird in Stockholm unter Leo Blech erstmals in schwedischer Sprache zur Aufführung gelangen.

Die Hellerauer Schule auf Schloß Laxenburg wird Honeggers „König David" szenisch aufführen, wobei das Schwergewicht auf die chorischen Massenszenen in tänzerischer Form gelegt wird.

Im Stift Klosterneuburg b. Wien ist eine Bruckner-Gedenktafel enthüllt worden.

Händels „Salomo" wird in der von Karl Straube besorgten Einrichtung in der nächsten Konzertzeit in 10 Städten aufgeführt werden.

Walter Rehberg trug in der Württ. Hochschule für Musik in 6 Abenden sämtliche Klaviersonaten von Schubert vor. Die Fragment gebliebenen hat Rehberg ergänzt und wird sie demnächst in einer Gesamtausgabe der Schubertschen Klaviersonaten im Steingräberverlag erscheinen lassen.

In Zittau fand unlängst eine erfolgreiche Aufführung von Haas' „Deutscher Singmesse" durch den Gesangverein „Orpheus" unter seinem wagemutigen jungen Dirigenten Oskar Schneider statt.

Der Allgemeine Deutsche Musikverein teilt mit, daß Werke, die für eine Aufführung beim nächsten Tonkünstlerfest in Betracht kommen sollen, bis spätestens 1. September einzusenden sind unter der Anschrift: An das Sekretariat der staatl. Akademie der Tonkunst für den Allgemeinen Deutschen Musikverein München, Odeonsplatz.

Jedermann ist berechtigt, jedes von ihm für wertvoll gehaltene Werk einzureichen, auch solche von Nichtmitgliedern. Keines ist grundsätzlich ausgeschlossen, jedoch haben bei der Auswahl fortschrittlich gerichtete und deutsche Werke den Vorzug vor anderen.

Das nächste Heft erscheint am 1. September

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik“ von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

93. JAHRG. LEIPZIG / SEPTEMBER 1926 HEFT 9

Zur Vorgeschichte der musikalischen Romantik in Dresden

Von Dr. Richard Engländer, Dresden

Immer deutlicher beginnt in der jüngsten kulturgeschichtlichen Betrachtung die zentrale Stellung Dresdens innerhalb der deutschen romantischen Bewegung sich abzuzeichnen. Der geheime Zauber wird entdeckt, der hier, zwischen Landschaftsform und Kulturform in zarten Brechungen hin und her spielend, die verschiedenfachen Ausstrahlungen einer neuen Lebens- und Kunstgesinnung zur Einheit bindet, mag es sich um die „Phantasien“ Wackenroders und Tiecks, den „Goldenen Topf“ E. Th. A. Hoffmanns, die „Erdlebenbildkunst“ von Caspar Dav. Friedrich und Joh. C. Dahl handeln[1]). In welchem Maße auch vom Musikalischen her das Bild sich rundet, wie auch hier über alle Gegensatzwirkungen hinweg die Linie einer innerlichen Vorbereitung der Romantik aufleuchtet, davon ist selten die Rede. Zu verlockend ist es, immer wieder im Schwarz-weiß eines Zerrbildes Weber einer Phalanx böser und starrköpfiger Italiener gegenüberzustellen, daran zu erinnern, daß die Italiener in der Tat ihren Posten in Dresden länger als irgendwo anders im deutschen Sprachgebiet gehalten haben. Absichtlich wird daran vorbeigesehen, wie gerade in der Reibung mit einer gefestigten Musikkultur hier (und ebenso in München oder Wien) die deutsche Sache ihre besten Kräfte entwickelt. Und mehr als das: Mit Staunen gewahrt der unbefangene Beobachter bereits im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts im kleinen jenes Kräftespiel, das nach den napoleonischen Kriegen mit dem Erscheinen Webers auf Grund neuer politischer und kultureller Voraussetzungen zu der entscheidenden Aussprache mit der italienischen Tradition, zu dem allmählichen Ausbau eines deutschen Opernbetriebs, zur Schöpfung der deutsch-romantischen Oper führt[2]).

---

[1]) Zur Geschichte des frühromantischen Malerkreises vgl. außer den ausführlichen neueren Monographien (von P. Ferd. Schmidt, Kern, Wolfradt, Eberlein) u. a. auch einen Aufsatz von Dr. Karl W. Jähnig: „Sächsische Maler des 18. und 19. Jahrhunderts“. (Jahrbuch Sachsen 1925.)

[2]) Zu dem Folgenden vgl. eine ausführliche Monographie des Verfassers: „J. G. Naumann als Opernkomponist (Mit neuen Beiträgen zur Musikgeschichte Dresdens und Stockholms)“. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1922, sowie seinen Aufsatz: „Dresden und die deutsche Oper im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts“ (Zeitschrift für Musikwissenschaft, 3. Jahrg., 1. Heft.). Auf der dort gegebenen Darstellung fußt neuerdings u. a. Guido Adler in seinem Handbuch der Musikgeschichte (Artikel Oper von R. Haas).

Soll das erkannt werden, so sind von vornherein die führenden Dresdner Musikerpersönlichkeiten des ausgehenden 18. Jahrhunderts von einseitiger geschichtlicher Beleuchtung zu schützen. Wenn Johann Gottlieb Naumann und Jos. Schuster in ihrer Anfangsentwicklung zu den ganz wenigen großen Namen der italienischen Bühne nach Hasse und Joh. Christian Bach gehören, so sind sie doch in einem ganz anderen musikalischen Sinne Italiener, als Hasse es war. Es ist nicht etwas rein Äußerliches, daß ihre Jugendeindrücke nach 1750 fallen, daß sie, ebenso wie Franz Seydelmann, geborene Sachsen sind. Selbst derjenige, der die drei Hofkapellmeister lediglich innerhalb des offiziellen Tätigkeitsbereichs betrachtet, merkt bald die Gefährlichkeiten einer beliebten Geschichtsklitterung. Ganz auffallend z. B., wie frühzeitig und freudig in den Kammer- und Hofkonzerten Friedrich Augusts III. (die der Historiograph Fürstenau völlig beiseite läßt) die Anregungen der Wiener klassischen Literatur aufgenommen werden, besonders Mozart und Haydn. Die musikdramatischen Mischungen vollends, die auf der italienischen Opernbühne Dresdens in den zwei letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts das Natürliche sind, haben mit dem Operntypus der Ära Hasse so gut wie nichts mehr zu tun. Die italienisierte „Zauberflöte" Mozarts wünscht man jetzt hier zu sehen, oder einen „Rübezahl" von Jos. Schuster, in dem die besonderen Akzente der neu sich formenden Dresdner Kunstgemeinschaft deutlich werden: die Landschaft des Riesengebirges lebt in Musik und Bühnenbild, das „Uhui" der Geisterstimmen im „Freischütz" wird vorweggenommen. Noch halb ein Kind, sieht so der junge Graf Brühl die Ziele der realistisch-phantastischen „Milieubühne" aufgestellt, die er dreißig Jahre später selbst als Berliner Intendant mit Weber, mit Schinkel zu erreichen sucht. Ferdinando Paër erscheint zu Beginn des 19. Jahrhunderts und bald danach Franc. Morlacchi, ein Mozartdirigent ersten Ranges. Die in Naumann vorgeahnte modernere Dirigentengestalt ist nahegerückt, in hitzigerem Tempo, mit der selbstherrlichen Geberde der napoleonischen Zeit die Gesamtregie an sich reißend. In einer nochmaligen Drehung werden zugleich damit neue Möglichkeiten des Repertoirs angezeigt, in der vorbeethovenschen „Leonore", in dem trotz handwerklicher Oberflächlichkeit dennoch groß gedachten, feurigen „Achille" Paërs, der 1810 hier erscheinenden „Vestalin" Spontinis, Werke, die Gottfried Körner und E. Th. A. Hoffmann bewundern[1]). Die Wege zu Weber als dem Typ des vielseitigen romantischen Musikers, als dem Organisator des modernen Dresdner Musiklebens sind beschritten. In einem letzten Sinne bedarf es nur noch der klärenden Übertragung der erreichten musikalisch-theatralischen Darstellungsform ins Deutsche.

Die geistige Vorbereitung Webers, die gefühlsmäßige und soziologische Grundlegung des romantischen Musikstrebens sollte sich aber noch längst vor der Jahrhundertwende in ganz anderem Bereich unmittelbarer und auffälliger ankündigen. In keiner Stadt, Wien und Mannheim nicht ausgenommen, werden die musikalischen Versuche der deutschen Bühne der siebziger Jahre mit der gleichen Begehrlichkeit aufgegriffen wie in Dresden. Schon glaubt man die Italiener aus dem Sattel gehoben. Die drei Hofkapellmeister, die auf italienische Oper und italienisches Oratorium vereidigt schienen, übernehmen die Führung auf dem neuen Wege in eigener Person. Der Hof denkt an Kapitulation, spielt einige Augenblicke lang mit der Idee einer rein deutschen Schauspiel- und Opernbühne, mit deren Leitung der berühmte Schauspieler Brandes betraut werden soll. Die literarischen und musikalischen Klänge, die mit der deutschen „Alceste" von

[1]) Ganz allgemein darf nie außer acht gelassen werden, daß ein großzügiges Mischen, ein Loslösen von älterer schematischer Starrheit italienischen und französischen Stils hinter jeder bedeutenden Anstrengung auf Operngebiet am Ende des 18. Jahrhunderts steht.

Wieland/Schweitzer, mit den Monodramen „Ariadne auf Naxos“ und „Medea“, mit Singspielen Hillers auf die Dresdner Bühne dringen, suchen buntschillernde Arbeiten des Dresdner Kreises in Akkordlagerung überraschendster Art zu fassen. „Orpheus“, das älteste Lieblingsthema der Gattung Oper überhaupt, erhält stofflich und dramaturgisch eine Neuformulierung, mit der Naumann musikalisch experimentiert. Um die Auswertung der exotischen Bildfülle, der geschichtlichen Perspektiven des Marmontelschen Incas-Romanes für die deutsche Oper kommt es zum häuslichen Streit. Mit einem ernsten Singspiel im Stile von Bendas „Romeo und Julia“ hat Seydelmann einen örtlichen Erfolg. In dem heiteren Einakter „Der Alchymist“ von Meißner und Schuster aber glückt ein Wurf, der die Dresdner deutsche Produktion in Wien und Süddeutschland ebenso bekannt macht wie in Riga. Nur natürlich, daß auch das melodramatisch angelegte Monodram, mit dem der Kunstwille einer „triumphierenden Empfindsamkeit“ das eigenartigste, am meisten umstrittene formale Sinnbild aufstellt, hier heftig umworben wird. Die Dresdner Beiträge, eine „Andromache“, eine „Sophonisbe“, eine „Cleopatra“ machen auch anderwärts von sich reden. Was an all diesen Versuchen die Repertoirlinie Seylers und seines ängstlichen Nachahmers Bondini überschreitet, was davon nur als Skizze gewertet werden will, stellt sich in den Schutz großzügiger Konzertunternehmungen. Von Naumann und Schuster aufgerufen, ist ein im künstlerischen Kampf rasch erstarkendes Bürgertum im Begriff, sich eigene Zentren musikalischen Genießens zu schaffen. In einem wöchentlichen „Subskriptionskonzert“ wird in diesen Jahren der Hochspannung um 1780 ein Niveau erreicht, wie es den gleichzeitigen Anfängen des Leipziger Gewandhauses fremd ist. An Arbeiten und Unternehmungen der Dresdner sind eine Anzahl auswärtiger Freunde direkt oder indirekt beteiligt. Namen wie Lessing, Moses Mendelssohn, Hiller, J. Fr. Reichardt, Neefe, Danzi geben die überlokale Umrahmung. In den Vignetten von Opernbüchern und Klavierauszügen, in den wichtigsten Gemälden der Dresdner Kunstausstellungen jener Jahre spiegelt sich das theatralische und musikalische Erlebnis in seiner Stärke und Neuartigkeit wieder. Das Streben, von einem verblassenden Rokokoschema loszukommen, führt neben einem Maler mittleren Grades wie dem Akademieprofessor Schenau auch einen Anton Graff zu den Figuren und Situationen der „Ariadne“ oder „Cora“, gerade wie es anderthalb Generationen später den Maler Karl Blechen in Berlin zu den Bildern des „Freischütz“ treibt.

Alles scheint sich zu vereinen, um die seit einem Jahrzehnt ohnehin geschwächte italienische Front vollends zu unterhöhlen. In der fast abenteuerlichen, bis weit ins 19. Jahrhundert nachwirkenden Tätigkeit Naumanns in Kopenhagen und Stockholm aufgespürt, streicht der viel erörterte „préromantisme“ des Nordens längst vor den Tagen Dahls und Runges in breiten Zügen über die Dresdner Strömung hin. Die literarische Runde Gustavs III. wird am Horizont sichtbar, mit der hinreißenden Gestalt des Schwedenkönigs zugleich ein Kellgren, Adlerbeth, Lidner, Bellmann. Von Kopenhagen her melden sich Gerstenberg und C. Fr. Cramer, zwei der markantesten Literaten des „Sturm und Drang“ und des „Göttinger Hain“. Durch das Medium der Naumannschen Nordenoper drängt sich eine Fülle kaum geahnter künstlerischer Motive, geistiger, zumal kulturphilosophischer Signale in den Anschauungskreis der Dresdner ein, die Gegensatzstellung des nordischen Naturmenschen und des seinem Kulturinstinkt vertrauenden Griechenjünglings, die übermenschlichen Maße und das nationale Pathos der Historie von Gustav Wasa, der altnordische Klang Ossians. Der Halbitaliener Naumann beginnt die Eigenart der schwedischen Landschaft zu empfinden, wie sehr bald

nach ihm Abt Vogler, der Lehrer C. M. v. Webers. Und die Streife nach einer neuen Opernform führt zugleich hart an der Grenze einer noch unentdeckten musikalischen Farbenwelt entlang.

Am Ende freilich muß sich doch zeigen, daß man die Stellungen zu weit vorgetrieben hat, daß die Zeit für den deutsch-romantischen Operntypus, der auf dem nordischen Umweg mit erstrebt wurde und zuweilen schon zum Greifen nahegerückt schien, noch nicht erfüllt ist. Um die Erfassung dieses Typs aber geht das Spiel der Worte, der Skizzen und Entwürfe auch dann weiter, als die deutsch-theatralische Bewegung von 1780 ganz wie in Weimar oder Mannheim ihre Kraft einbüßt, als der italienisch-höfische Kunstbetrieb sich nochmals zu erholen beginnt. Die geistige Elite, die am Ende des Jahrhunderts im Hause Körner in Loschwitz bewußt Schmerz und Beglückung einer Wandlung von Rokoko zu Romantik auskostet, sieht in dem Problem der deutschen Oper eines ihrer Hauptthemen. Hartnäckig taucht es im Briefwechsel mit Schiller und Humboldt, im Gespräch mit Herder auf. Von einer gemeinsamen Arbeit Naumanns und Schillers ist die Rede, von der Komposition des großen Hamlet-Monologs nach Herders Übersetzung. Auf die eben erblühende frühromantische Kunstgesinnung, auf die Iniative im Berlin Friedrich Wilhelms II. werden voreilige Hoffnungen gesetzt. 1791 heißt es in einem Briefe Naumanns: „Ich wünschte mit allen Patrioten, daß ein gutes deutsches Opern-Theater existierte, das Dichter und Komponisten ermunterte, Fleiß und Talente ihm zu weihen.“ Kein Zug des romantischen Opernideals, der nicht vorgeahnt würde, von dem „deutschen Rezitativ“ an, das zur unendlichen Melodie strebt, bis zum poetischen und sinfonischen Bindemittel einer Leitmotivtechnik, die in dem schwedischen „Gustav Wasa“ Naumanns, in der italienischen „Medea“ (Berlin 1788) erprobt und schon völlig an den formalen Standort der „Euryanthe“ herangeführt wird. Und ganz natürlich soll stofflich auf den Bildapparat der vaterländischen Sage und Geschichte zurückgegriffen werden.

In allen Kunst- und Lebensäußerungen bricht nun das frühromantische Grundgefühl durch. Blättert man in den Tagebüchern Elisa von der Reckes, so findet man fast auf jeder Seite Äußerungen geradezu sakralen Überschwanges, mit dem inmitten der Schluchten der Sächsischen Schweiz, der Höhenwindungen des Riesengebirges, vor Ruinen im Mondenschein, ein neues Naturerleben seiner selbst bewußt wird, zugleich aber nach einem künstlerischen Widerspiel verlangt und sei es das bloße Klangsymbol einer Holzbläsermischung. Die Dresdner Frühromantik des 19. Jahrhunderts scheint signalisiert, die Landschaftsphantasie der Friedrich, Blechen und Dahl, das orchestrale Wunder des „Wolfsschlucht“-Finales. Man versteht, welche Rolle die Milieuausdeutung in der Musik der Dresdner, obenan Naumanns, gewinnt, wie in eigenartigen Miniaturen, in Liedern zu Texten Höltys und Bürgers, in Nachtgesängen, in einer „Elegie für Wenige“, einer Vertonung der Schillerschen „Ideale“ schon Formenfülle und Harmonik Schuberts, Figurenwerk Schumanns und Mendelssohns, Instrumentationsideen Webers sich regen, wie daneben im Herderschen Sinne die Freude an den Naturalismen des Volksliedes aufklingt. Wohl zeigt sich, in der kleinlichen Umschreibung der melodischen Linie z. B., auf Schritt und Tritt, daß die Hemmungen des Nachrokokos noch längst nicht überwunden sind, so wenig wie in den Lebensgewohnheiten, oder — trotz Ruine und Mondschein — in der Bildform. Die Tatsache jedoch bleibt bestehen: in einer ganz veränderten Art wird die Musik von dem malerischen und literarischen Element erfaßt. Die geheimen Fäden werden erkennbar, die auch im Musikalischen die extremen Äußerungen von „Sturm und Drang“ und Empfindsamkeit mit der Romantik

verbinden. Nicht umsonst sieht ein Naumann in den Seifersdorfer Grafen Brühl, in Elisa, in der Marquis Posa-Gestalt des Grafen Geßler, in Anton Graff seine intimsten Freunde, in dem Körnerschen Kreis (zu dem schon vor 1800 Männer wie Tieck und Wackenroder vordringen) seine geistige Heimat. Immer vernehmlicher klingt überall dort, wo die Erscheinungen sich gleichsam in einem Wetterleuchten der Romantik zusammenschließen, ein musikalischer Oberton mit, der dann in die Bezirke der romantischen Musik im strengeren Sinne eingeht. Immer klarer zeigt sich, wie an der besonderen Erfüllung der musikalischen Romantik durch Weber Dresden als ein Gebilde von landschaftlich-kultureller Eigenprägung entscheidenden Anteil hat.

Zur Psychologie Anton Bruckners

Zu Bruckners Geburtstag am 4. September

Von Professor Josef Lorenz Wenzl, St. Pölten

Die Zahl der Zeitgenossen Anton Bruckners schmilzt immer mehr zusammen. Leider. Denn aus ihren von unmittelbaren Anschauungseindrücken getragenen Berichten konnte man sich noch ein halbwegs klares Bild von Bruckners äußerem Menschentum machen. Wir sagen „äußerem“, denn der seltsame Dualismus in Bruckners Wesen verbirgt eine Welt tiefster Innerlichkeit sorgfältig vor den Augen der Mitmenschen. Ungeheure Stürme, die den unergründlichen See seines Gemütes durchtobten, ebben in seinen Sinfonien aus, und erstarren dort zu mächtigen Lavablöcken, die durch den Stab des Dirigenten wieder Leben werden können. Die Wellen dieser Stürme rüttelten an seinen Nerven, die, zum Sprunge gespannt, versagen und abreagierend zu Sonderbarkeiten wie das zwangsmäßige Zählenmüssen von Blättern, Fensterreihen u. a. führen. Es sind dies Augenblicke, Stunden, in denen sich der arme Körper gegen die Übermacht seelischer Spannungsenergie äffisch rächte. Äußeres Triebleben und innere Welt standen in stetigem krafterzeugenden Zusammenprallen, das, wie im Rotorturme, wie in der Turbine, Riesenkraft erzeugte. Wehe, wenn, wie es so manche Brucknerjünger wünschten, Verstand, Wissen und äußerer Mensch den Riesenenergien von Bruckners Gemüte die Wage gehalten hätten. Der Mensch wäre ein Vollendetes gewesen, der Künstler aber zerrieben worden, oder die beiden Kräfte hätten sich aufgehoben. Der Körper Bruckners, massig gedrungen, bäuerlich standfest, trug in Seele und Charakter zwei Welten in sich. Eine Welt der tiefen — Bücklinge, der Hochgeboren-Brieftitulatur; die andere, die stolze Welt der goldstrahlenden Trompetenfanfaren, der titanisch prächtigen Goldpanzer der Tuben- und Posaunenpracht, das Ganze kostbarem, schwerem Damast ähnelnd.

Sie haben Bruckner niedergebeugt. Fraglos. Schon in den Dörfern seines Anfangslebens, wo schon die Bauern den Kleinkrieg mit ihm begannen, als sich das Außenseiterwesen des neuen Schullehrers im Präludieren und Gehen außerhalb gebahnter Feldwege merkbar machte. Dieses konsequente Niederbeugen und Drücken des Menschen hat durch seine Kontinuität den Menschen der Böhlerschen Schattenrisse geschaffen; — nur Bischof Rudigier, der Stolze, der sich selbst vor dem stolzen Kaiserbarte Franz Josephs nicht beugte — zog tief vor Bruckner den Hut.

Gegen dieses Niederbeugen seines stolzen herrischen „Ichs“ besaß Bruckner nicht nur keine Wehr scharfer Verstandeswaffen, einer lückenlosen selbstbewußten Bildung im Sinne der Zeit — sondern atavistische Ströme aus der Zeit höriger vormärzlicher Lehrervorfahren ließ ihn ganz unterliegen.

Da begann Bruckner mit der List der Primitiven, aus seinem bauernhaften Instinkte heraus, sich mit Mauern zu umgeben. Er baute die Burg seines Innern auf die höchsten Höhen. Dem äußeren Menschen, die Mauer seiner inneren Kostbarkeit, gab er immer mehr die Farbe des Alltags.

Die ganze Äußerlichkeit Bruckners wurde zu großer Nebensache gegenüber dem Amte, zu dem er sich berufen fühlte. Wissentlich oder unwissentlich war Bruckner Prophet einer Zeit, in der sich der Geldverdienertyp mit billiger materialistischer Wissenschaftlichkeit zu maskieren suchte. Die Protzen- und Raffkearchitekturen der Wiener Ringstraßenpalais sind steinerne Denkmale dieser Zeit. Bruckners Prophetenbewußtsein erfüllte sein ganzes Sein. Ein merkwürdiger Zufall ließ ihn, wie die Propheten der Bibel, 40 Zeiteinheiten lang für sein Amt vorbereiten und in einer geistigen Wüste verbringen. Als Anachoret stieg er von seinen Bergen in die Stadt Babel an der Donau hinab und wurde dort auch im Sinne des Prophetentums gesteinigt.

Bruckner erkannte instinktiv, daß es für ihn keinen Sinn habe, die äußere Kultur seiner morschen, arroganten Zeit anzunehmen. Die äußere Person nahm den Kampf nicht auf, sie blieb im Zustande „Ansfelden". Er blieb dem Wissenswarenhause seiner Zeit ferne. Für seine Zwecke kam das untragkräftige morsche Gebäude der sogenannten Bildung gar nicht in Betracht. Es galt ihm um Dinge, die mit dem Verstande nicht erreichbar waren. Seine Stärke und Sehnsucht begann dort, wo das kurzatmige Wissen aufhört. Für sein sehnsuchtsvolles Suchen nach Befreiung von der Erdenschwere standen ihm ganz andere Hilfskräfte zur Verfügung. Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts empfand er im Unterbewußtsein als kulturbrechende Grundlagen. Er war wahrhaftig der letzte Prophet dieses Jahrhunderts einer falschen Humanität, die in Menschenschlachten endete. Bruckner war der einzige, der aus der erstickenden Dunsthülle dieser Kultur hinausverlangte in Ewigkeiten und auch die Kraft hierzu besaß. Dies mit den Hilfsmitteln eines Mediums, das ihn von dem ernüchternden, zur Erde reißenden Getriebe armseligen Erkenntniswahnes und armseliger Erkenntnisaufspeicherung völlig unabhängig machte.

Die Rüstung des Streiters Bruckner war eine überaus gefährliche. Es war der Same Parsifals, der hier aufging. Das Bild des reinen Toren ging in Bruckner leibhaftig durch die Welt — durch Mitleid wissend. Nicht durch Wissen wissend, sondern durch Mitleid wissend.

Der ganze Mann war ein einziger Angriff auf die Welt des sterbenden 19. Jahrhunderts, wurde auch von seinen Gegnern so gewertet. Die geistige Reinkultur dieser Epoche, der Hanslickkreis, der übrigens die Rückendeckung der Hochfinanz hatte, wurde zu seinem erbitterten Gegner. An ihrem Ansturme zertrümmerte leicht die äußere Hülle Brucknerschen Wesens, er wurde bald zu jener rührenden, halb lächerlichen Figur der Verspottung, ohne die sich Österreich keinen Künstler denken kann. Vor den tieferen Glockentönen der von ihrer grauen Hülle befreiten Innerlichkeit Bruckners, an den magnetisch alle Ideale anziehenden Gedankenbergen der Brucknerschen neun Sinfonien zerschellte der durch Hanslick und Konsorten gezeichnete Geist Nibelheimes. Eduard Hanslick und seiner Satelittenkritik gelang es, Bruckners Weltmenschentum völlig zu beugen. Er wurde zu einem Scheuen, Weltfernen, der lange jeden Besucher durch das Guckloch seiner Tür betrachtete, ehe er ihn einließ. Aus dieser Scheu, aus dieser Weltferne, dieser Zertrümmerung der letzten Erdenschale erwuchs aber die IX. Sinfonie, die, wie bei Beethoven und Mahler, die vollständige Überwindung der Welt, das Abstreifen der letzten Erdenschale verkündet. Was sollte er noch auf dieser Welt? Anton Bruckner, der den Himmel offen gesehen hatte.

Zur entwicklungsgeschichtlichen Wertung der Kirchenfuge Bruckners

Von Richard Lange, Lübeck

So bescheiden die Rolle der Fuge in Bruckners Kirchenwerken ist, ihre Struktur gewährt interessante Einblicke in die stilistische Entwicklung des Meisters. Vorerst einige geschichtliche Rückblicke.

Schon die einzelnen Sätze der gregorianischen Choralmessen zeigen untereinander stilistische Unterschiede, die sich bei dem rein einstimmigen Charakter dieser Kunst natürlich nur in der Melodik äußern können: Die Sätze mit wortreichem Text (Gloria, Credo) werden fast durchgehend syllabisch deklamiert, während das wortarme Kyrie, Sanctus und Agnus ausgedehnte Melismen aufweist. In der mehrstimmigen Messenkomposition des 14. bis 16. Jahrhunderts werden diese Unterschiede beibehalten, erhalten aber eben durch die Mehrstimmigkeit einen etwas andern Charakter: in den syllabisch deklamierten, daher im Prinzip Note gegen Note gesetzten Gloria- und Credosätzen tritt das harmonische Element in den Vordergrund, während die Melismatik der übrigen Teile des Ordinarium missae in imitatorische Arbeit, also Polyphonie übergeht. Je mehr wir uns dem Ende des 16. Jahrhunderts nähern, um so auffallender tritt uns diese stilistische Zweiteilung entgegen. Die Art der Nachahmungstechnik ist dabei sehr verschiedenartig, sie variiert zwischen freier, fugenartiger Imitation und strengster canonischer Arbeit. Waren die eben geschilderten Verhältnisse durch den Zwang bedingt, auch die textarmen Messenteile zu längeren Sätzen auszubauen, so begegnet man bei Palestrina und vielen seiner Zeitgenossen offenkundig einem neuen Beweggrund für die kontrapunktische Ausgestaltung speziell des Agnus Dei: im Finale der Messe will der Komponist offenbar die Höhe seiner Kunstfertigkeit zeigen, ähnlich den Großmeistern der Wiener klassischen Zeit, die zyklische Werke in Sonatenform gern mit einer Fuge abschließen. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts setzt die Ausbildung der Instrumentalmesse ein, was zu einem Umschwung in der Verwendung der Polyphonie innerhalb der Messe führt. Die imitatorische Arbeit im Sanctus und Agnus verschwindet, im Kyrie wird sie meist auf den dritten Abschnitt des zweiten Kyrie eleison beschränkt, dafür erhalten aber auch Gloria und Credo mit Vorliebe kontrapunktisch gearbeitete Schlußteile, das mehr äußerliche Prinzip der Palestrina-Zeit, höchste Kunstentfaltung am Schluß, hat sich also allgemein durchgesetzt, freilich gerade unter Umgehung der letzten Sätze des Ordinariums. Die Imitationstechnik innerhalb der eben angeführten Textabschnitte nimmt allmählich die Form der Fuge an, parallel mit der sich gleichzeitig vollziehenden Ausbildung der Instrumentalfuge. Diese Fuge und Fugensätzchen stellen nun fast ausnahmslos völlig selbständige Gebilde dar, die melodisch mit den früheren Abschnitten der Sätze, denen sie angehängt sind, in keiner Weise zusammenhängen. Und so bleibt es bis in die Zeit der Wiener Klassiker und der Frühromantik hinauf die Regel: mit dem dritten Kyrie, dem „Cum sancto", dem „Et vitam" beginnt eine selbständige Fuge von größerer oder kleinerer Ausdehnung. Nur sehr selten begegnen wir Ausnahmen, so etwa in Mozarts F-dur-Messe vom Jahre 1774; hier zieht sich durch das ganze Credo eine viertönige Phrase, aus der schließlich das Fugenthema des „Et vitam" gebildet wird. In diesem Falle wirkt das Schlußfugato natürlich nicht als selbständiger Teil des Credo, sondern eher als durchführungsartige Coda, ganz analog dem der Wiener klassischen Praxis in der Instrumentalmusik, und man könnte fast von einem sinfonischen Messenstil sprechen. Aber derartige Bildungen sind, wie gesagt, ganz seltene Ausnahmen und bleiben es. — Noch ein Seitenblick auf die Vokalfuge der protestantischen Barockmeister Bach und Händel. Auch in ihren Kirchenwerken steht die Fuge meist als selbständiger Satz da, oft allerdings mit einer homophonen Einleitung, darin das spätere Fugenthema als führende Melodie mit harmonischer Begleitung erscheint oder wenigstens vorgebildet wird. Bekanntlich war Bruckner mit den Hauptwerken der Klassiker wohl vertraut.

Von Anton Bruckners Vokalfugen seien nur die in seinen allgemein zugänglichen Kirchenwerken stehenden herangezogen. Dies sind:

1. Messe in D-moll, komponiert 1864.
2. Messe in E-moll, komponiert 1866.
3. Messe in F-moll, komponiert 1867/68.
4. Tedeum, komponiert 1882.

150. Psalm, komponiert 1892.

Eine Sichtung dieser größeren und kleineren Fugensätze nach den oben entwickelten Gesichtspunkten liefert folgendes Ergebnis: In den drei Messen zwischen 1864 und 1868 dominieren die Fugen, deren Themen schon im früheren Verlauf der betreffenden Messensätze bedeutungsvoll hervorgetreten waren, also die Fugen vom Charakter durchführungsartiger, den Satz krönender Koden. Das Kyrie-Fugato der D-moll-Messe benutzt das Hauptthema des 1. Kyrie als Fugenthema, das Gloria-Amen des gleichen Werkes fugiert eine Melodie, in die vorher die Worte „Domine Jesu" und dann „Jesu Christe" eingekleidet waren. — Ähnlich knüpft das Fugenthema des Gloria-Amen der E-moll-Messe an früheres an. Das „Et vitam" der F-moll-Messe führt ganz analog dem oben erwähnten Werke Mozarts durch Fugierung des mehrfach wiederkehrenden Hauptthemas des Credo den Höhepunkt des Satzes herbei. Selbständige fugierte Teile stellen nur das Christe-Fugato der E-moll-Messe und das „in gloria Dei patris" der F-moll-Messe dar, letzterer Satz aber in barocker Art mit einem motivischen Vorbereitungsteil. Und diese Technik, die in der letzten der drei großen Messen zum erstenmal erscheint, wird in den späteren Werken zur Regel; die mächtigen Schlußfugen des Tedeum und des 150. Psalms sind ebenso angelegt; thematisch selbständige Fuge mit vorangegangener homophoner Einleitung, die das Fugenthema schon anklingen läßt. Die Verwendungsweise der Fuge gestattet also den Schluß: Bruckner habe zur Zeit seiner ersten Sinfonien auch einen sinfonischen Messenstil geübt, sei aber dann zugunsten der älteren, barocken Praxis davon abgekommen; damit stimmt nun Max Auers Feststellung überein, daß die Selbständigkeit des Orchesteranteils an der Brucknerschen Kirchenmusik immer mehr zurückgehe, was sich in der fortschreitenden Reduktion der Zwischenspiele und der fortschreitenden melodischen Unterordnung unter den Chor zeige. Kein Zweifel, Bruckner hat sich vom sinfonischen Kirchenmusikstil abgewandt; seine Messen freilich gehören ihm als relativ „frühe" Werke an.

Dem Aufbau nach unterscheidet sich die Brucknersche Fuge von ihren Vorgängern ähnlich wie die hochromantische Variation von der klassischen. Während man sich in einem Variationenzyklus bis zum „mittleren Beethoven" nur schrittweise vom Thema entfernte und erst nach etwa 4 rein figuralen Veränderungen an stärkere Umbildungen des Modells wagte, erkühnte sich der „letzte Beethoven" gleich als erste Variationen Umbildungen zu schreiben, wie man sie früher an den Schluß der Reihe gestellt hatte, und Schumann und Brahms taten es ihm nach. So auch Bruckner in der Fuge: Kaum hat er die Exposition hinter sich, türmt er schon Ossa auf Pelion, führt Thema und Umkehrung auf allen möglichen Stufen eng zusammen und krönt durch eine machtvolle Vergrößerung des Themas. Daß er der Fuge alle harmonischen Mittel der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zuführt, ist selbstverständlich. Mit Vorliebe wird die Doppelfuge oder wenigstens die Fuge mit obligatem Gegensatz gepflegt, da sich hier noch mehr Möglichkeiten rhythmischer Steigerung ergeben.

Damit nähern wir uns den Inhaltsproblemen. Die Fuge der Barockmeister war Ausdrucksmittel für alle überhaupt „kunsthoffähigen" Gefühlskomplexe gewesen, vom hellsten Jubel bis zu tiefster Tragik, vom höchsten Pathos bis zum anmutigen Getändel. Ferner konnte die Fuge tiefer tondichterischer Symbolik dienstbar gemacht werden, besonders die Doppelfuge mit ihrer Verschweißung zweier verschiedener melodischer Gebilde; es sei nur auf das „Confiteor" in Bachs H-moll-Messe verwiesen, worin Taufe und Vergebung der Sünden zu einer dogmatischen Einheit verschmolzen werden. In der Wiener klassischen Epoche, die ja die Fuge recht nebensächlich behandelte, verarmte auch deren Ausdruckskraft: Die Fuge dieser Zeit trägt festlich-pathetischen oder kriegerischen Charakter, von Tonsymbolik oft keine Spur. — Erst mit den vorromantischen Werken des letzten Mozart beginnt ein Aufschwung der Fuge; das Kyrie des

Requiems symbolisiert durch seine Doppelfugenstruktur die Einheit von Vater und Sohn, und Beethoven erweckt die lyrische Fuge zu neuem Leben (op. 95). Bruckner ist dahin Beethoven nicht gefolgt, seine Fuge ist die feierlich pathetische der Wiener Messe, freilich zum Ausdruck höchster, innigster Gläubigkeit gesteigert. „In te, Domine, speravi, non confundar in aeternum!" könnte der Text jeder seiner Fugen lauten.

Der vernachlässigte Weber

Einige Worte zu Webers 100. Todestag

Von A. Weidemann, Berlin

Als am 5. Juni dieses Jahres Webers 100. Todestag herannahte, hatte wohl mancher angesichts der Volkstümlichkeit des Meisters ganz besondere Feiern und Veranstaltungen erwartet. Es gab eine gewaltige Enttäuschung. Nichts als die üblichen auch bei jedem geringeren Anlaß erscheinenden Artikel in den Zeitungen und Zeitschriften und in den Theatern die Aufführung eines seiner Werke, und zwar meist, recht bequem, des ja fast überall ständig auf dem Spielplan befindlichen „Freischütz". Soviel mir bekannt geworden, sind nur wenige Ausnahmen festzustellen: Die Weber-Feier in Eutin, dem Geburtsorte des Meisters, und die Weber-Tage in Dresden, sowie die Feiern in München, Köln und Stuttgart. So wenig tat man für den volkstümlichsten unserer großen Meister, den man den „deutschesten" nennt, der die deutsche Oper vom Italienertum befreite, der das erste deutsche Musikdrama schrieb, der das moderne Orchester schuf, den ersten auch als Schriftsteller für seine Kunst eintretenden Musiker. Großzügige volkstümliche Feiern hätte man da erwarten können. Es wäre doch zumindestens eine Ehrenpflicht aller größeren deutschen Opernbühnen gewesen, die noch heute lebensfähigen Bühnenwerke des Meisters: Abu Hassan, Preziosa, Freischütz, Euryanthe und Oberon einmal in einer Festwoche zyklisch vorzuführen. Auch ein Konzert mit Weberschen Instrumentalwerken hätte sich dem anschließen können. Man hält jetzt im Sommer jeweils allenthalben Musikfeste, Musikfestwochen ab. Warum ließ man die Gelegenheit zu Musikfesten für den großen deutschen Meister unbenutzt? Es ist aber wohl schon so, wie Leopold Schmidt in einem schönen Gedenkartikel auf den Meister schrieb: Unsere heutige Generation will nichts von Romantik wissen, weiß nichts von ihr, darum will sie auch von Weber nichts wissen.

Auch die so auffällig dürftige Literatur über den Meister hat zu diesem Tage nur geringe Bereicherung erfahren. Bisher erhielt ich nur von zwei Schriften Kenntnis: Pfitzners schönem, wertvollem, besonders das Deutsche in Weber betonendem Vortrage und einer Schrift von Ernst Reiter: „Webers künstlerische Persönlichkeit aus seinen Schriften", einem Buche mehr für den Fachmann als den Musikfreund im allgemeinen. Hätte man nicht z. B. eine vollständige Sammlung von Webers Briefen veranstalten können? Es ist merkwürdig, aber Tatsache, daß kein Komponist von der Musikwissenschaft so stiefmütterlich behandelt wurde und noch wird wie Weber.

Die größte Verlegenheit aber mußte man als Deutscher an dem Gedenktage angesichts der wahrhaft beschämenden, kaum glaubhaften Tatsache empfinden, daß bisher noch keine vollständige und einwandfreie Ausgabe von Webers musikalischen Werken existiert. Wir haben seit Jahren wohl Gesamtausgaben der Werke Bachs, Händels, Beethovens, Mozarts, Schuberts, auch Cornelius' und Chopins, ja sogar Berlioz' und Liszts; über Weber aber, einen der erfolgreichsten Bühnenkomponisten, ist man stillschweigend hinweggegangen. Dabei ist gewiß, wie seinerzeit bei Schubert, auch bei Weber wohl noch so manche Entdeckung zu machen, manche Bereicherung unserer wertvollen musikalischen Literatur durch eine solche Gesamtausgabe zu erwarten, ist doch bisher nicht alles von des Meisters Werken im Druck erschienen. Jetzt endlich, anläßlich seines Gedenktages, also erst nach 100 Jahren, ist nun mit der Veröffentlichung einer Gesamtausgabe von Webers musikalischen Werken begonnen worden. Sie erscheint „unter dem Schutze der Deutschen Akademie in München" und unter der Gesamt-

redaktion von Dr. H. J. Moser im Verlage Dr. Benno Filser, Augsburg. Die vollständige Ausgabe soll etwa 24 Bände umfassen. Nun muß auf ein Kuriosum aufmerksam gemacht werden: Der Verlag teilt mit, daß von diesen vierundzwanzig Bänden „mindestens einer alljährlich" erscheinen wird. Es besteht also die Möglichkeit, daß 24 Jahre vergangen sein werden, bis die Ausgabe vollständig vorliegt. Angenommen nun, es subskribiert jemand auf die Ausgabe und es liegt ihm gerade, was doch vielfach der Fall sein wird, an einer besonderen Gattung, er wünscht meinetwegen die Kammermusik oder die Klavierwerke zu besitzen: so kann er unter Umständen, auch wenn man berücksichtigt, daß wohl abwechselnd aus allen Gebieten die Bände nacheinander erscheinen werden, ein Jahrzehnt und länger warten, bis er die ersehnte Musik erhält; ist ihm aber an ganz besonderen Werken gelegen, so kann er evtl. das Vergnügen haben, sich 24 Jahre gedulden zu müssen! Das wäre doch geradezu grotesk. Darum ist wohl die Frage aller Subskribenten der Ausgabe und aller Verehrer Webers an den Verlag berechtigt, ob sich denn nicht eine Verkürzung der Erscheinungsdauer ermöglichen läßt. Man sollte doch meinen, daß dies der Fall sein könnte, hat man doch einen ganzen Stab von Mitarbeitern gewonnen. Es mögen freilich nicht zuletzt auch wirtschaftliche Gründe sein, die den Verlag zu dem langsamen Erscheinen der Ausgabe veranlassen. Aber vielleicht würde sich hinsichtlich der Zahlung seitens der Subskribenten auch bei häufigerem Erscheinen wohl ein befriedigender neuer Modus finden lassen. Dem dankenswerten Unternehmen wollen wir jedenfalls alles Gute zu seinem Gedeihen wünschen.

Zum Schlusse eine Frage: Man hört und liest so viel von neuen Bearbeitungen der „Euryanthe"; Erfolg aber haben sie bisher alle nicht gehabt. Es scheint, daß es da wohl kaum so vieler und einschneidender Änderungen bedarf, wie man jetzt zumeist zu glauben scheint. Man streiche die bekannten beiden indiskutablen Szenen und verbessere die zwei, drei psychologisch unmöglichen Stellen, mit möglichst geringer Änderung der Musik; einige Umstellungen gegen den Schluß hin kämen dann etwa noch in Betracht. Man versuche, ob sich dann die „Euryanthe" mit ihrer, wenn auch nicht freischützhaft-volkstümlichen, so doch inspirierten, dramatischen Musik nicht halten kann. Bezüglich der Handlung und der Textgestaltung im einzelnen werden in manchen modernen Opern ganz andere Zumutungen an uns gestellt als in „Euryanthe". — Der Wunsch aller Weberverehrer, die prächtige Preziosa-Musik der Bühne wieder zurückgewonnen zu sehen durch eine verkürzte, straffe Neufassung und sprachliche Neubearbeitung des weitschweifigen, in der Urform nicht mehr genießbaren Textbuches wird jetzt endlich, wie ich soeben las, erfüllt werden und das Werk bereits in der kommenden Spielzeit in der Bearbeitung von O. Zoff über die Bühnen gehen.

Ungedruckte Briefe Carl Maria v. Webers

Mitgeteilt von Dr. Georg Kinsky, Köln

II.

(Schluß)

„Ich habe so unmittelbar nach Tische ein halb Stündchen, in dem ich Zeitschriften usw. durchblättere, und sehe, was in der Welt vorgeht, ehe ich wieder an die eigene Arbeit gehe. So geschah es auch d: 5t huj., daß ich in der Abendz[eitung] die Anzeige Hells von dem Frauenzimmer-Taschenb[uch] [1] las und mich gar höchlich erfreute, hier den alten Müßiggänger erwähnt zu finden. Meine gute Lina und ich waren hierdurch in fröhliche Erinnerung des schönen Abends bei Gutsch[midts]: versetzt, und wir beschlossen diesen Almanach besitzen zu müssen, da kömmt in derselben Minute, als ich kaum den Mund geschlossen, der Postbote und bringt — das Taschenbuch. Das war nun wirklich eine große Freude, weil es gar so schön a tempo eintraf, und mit Lust nahmen wir es einander ab und hätten es am liebsten zugleich lesen mögen — aber so was erlaubt meine Zeit und die dann von den Geschäften ermüdete Brust nicht, und so hat denn das Weibchen allerdings eher die Zeit zu benutzen gewußt als ich und blieb immer im Vorsprung eines halben Tages. Haben Sie herzlichen Dank für diese Ergötzung, in der mir immer noch — vielleicht aus alter Bekanntschaft — die Stu-

lenten und die Taufe das Ansprechendste sind. Nächstdem aber hat mich das Erbgut ;ehr ergriffen, durch seine tiefe Wahrheit und Natürlichkeit, mit der es wie alle diese Gaben les herrlichen Müßiggängers[2] so recht wahrhaft aus dem Lebensbuch geschnittene Blätter ;ind, und einmal gelesen nicht leicht wieder dem Gedächtnis entschwinden wie das meiste so)loß Erzählte, sondern etwas fest zurücklassen in der Seele, gleichsam wie etwas selbst Er- :ahrenes. Ich kann Sie dabei freudig versichern, liebster teurer Freund, daß dies aber auch hier von vielen und hochachtbaren Seiten anerkannt und gerühmt wird. Unter dem, was ich von lem Übrigen gelesen habe, zogen mich am meisten die Briefe[3] und Motte[4] an, doch letzteres nehr durch die Art, mit der es gegeben als durch sich selbst, weil in dem einfachen Grundtone les Schlichten das Gespenstische mich am Ende doch störte, wenn es auch im Augenblicke les Lesens anziehend genug wirkt. — Doch genug, ich habe ja nicht meine Meinung, sondern nur meinen Dank bringen wollen, und von des letzteren Güte bin ich überzeugt, und meine Lina vereinigt den ihrigen mit ihm aus freundlichstem Herzen. — Jetzt zu Ihrem lieben Briefe. Es ist ein seltsam wunderlich Ding mit unserer Korrespondenz, ich könnte manchmal gleich Ihre Briefe nehmen und sie Ihnen als Antwort auf sie selbst wieder schicken, so sehr sprechen sie meist auch meinen Gemütszustand aus. Es mag wohl mit darin liegen, daß wir beide, wenn auch auf ganz verschiedene Weise, fast einerlei Lebenstätigkeit haben, wir haben beide mit reinster Liebe zur Sache Kunstanstalten gegründet, und nun nagen denn die Schakale und Hyänen von innen heraus und von außen herein daran, teils durch Bosheit, teils durch Teilnahmslosigkeit, welches am Ende noch ärger ist, und so wächst der ewig die täglich einzuatmende Lebensluft verpestende Unrat so heran, daß es dann Augenblicke gibt, wo man lieber alles gleich kunterbunt zusammenschmeißen möchte, und auch den Besseren, denen das leid tut, ganz trotzig zuruft: und Euch geschieht's auch recht, warum habt Ihr nicht in Zeit besser zugelangt und geholfen; da liegt nun der ganze Quark, gehe ein anderer nun auch hin und probier's — — — nun geht aber ein bischen Zeit darüber hin, und die reine Flamme glimmt still wieder hervor, ein ehrlich darauf gelegtes Strohhälmchen könnte sie schon wieder freudig flackern und das Finstere wieder vergessen machen, und — Gott sei Dank — es bleibt beim alten. So, lieber Freund, glaube ich und würde ohne dieses von Ihrem Brief in noch quälendere Unruhe versetzt worden sein als es doch noch genug geschehen ist. Daß Sie mir sagen, das Strohhälmchen, was ich aus treuem Gemüte darbringe, tue seine Schuldigkeit, das ist für mich schon wieder ein ordentlicher Eichenstamm auf die Glut, der lange widerhält, und so lassen Sie uns denn recht viel an einander schüren, die Welt mag sich dann daraus nehmen, was ihr gut dünkt, und wer weiß, ob ihr nicht manches wider Wissen und Willen hilft.

Bin sehr begierig auf Ihre Beurteilung der Athalia[5]. Ich habe weiter nichts an ihr auszusetzen, als daß sie zu sehr eine kleine Welt für sich ist und tut, als ob außer ihr gar nichts mehr nötig wäre. Es ist ein eigenes Ding mit diesem Erschöpfen der Empfindung oder Situation. Für Konzertarie zu viel dramatisches Leben, für dramatische Szene zu sehr abgeschlossenes Ganze, für sich im Ganzen der Oper also geradezu nur Szene. Ist das aber für die meisten Zuhörer? Herzlichen Dank, wie immer, für ihre Bemerkungen wegen der Grundideen usw., nur fällt mir es auf, daß Sie bei meiner Jubel-C[antate]: [6] zu dieser Bemerkung veranlaßt wurden, die ich auf den größten Teil meiner früheren Arbeiten bedingungsweise gern für wahr anerkenne. Lesen Sie die Partitur, vielleicht nehmen Sie zurück oder geben mir Beispiele an, die führen dann zu schnellerem Verständnis. Aber zanken möchte ich, daß Sie gar noch tun, als müßten Sie sich entschuldigen für die Freiheit, mir die Wahrheit zu sagen, nein, Gott sei Dank, so lange noch ein gesunder Sinn in mir lebt, werde ich das nur verdenken. Ärgern kann's mich, das hat aber gar nichts zu sagen und geht nur gegen mich, warum mach' ich's nicht gleich besser.

Die Jubelouvertüre [7], glaube ich, ist aus einem Guß und Strom, Sie werden sie nun gehört haben, und H: A: Wendt [8] Ihnen auch die Part[itur]: zustellen. Ich hatte Letzteren gebeten, sie nicht in Leipzig aufführen zu lassen, das Schicksal hatte aber schon entschieden, und sie war schon gegeben. Es fing mir nämlich an der Gedanke fatal zu werden, ob die HH: Leip-

ziger — Musiker namentlich — nicht am Ende glauben könnten, ich dränge mich zu der Ehre, von ihnen aufgeführt zu werden. Unter uns gesagt, es grassiert gar ein seltsamer Wahn in den Leipziger Gemütern, der sie glauben macht, alles das, was Sie und einige andere bewährte Männer Treffliches gedacht und gesagt haben, hätten sie, — die Masse nämlich, gemacht, und da gebärdet sie sich denn manchmal wie jener mit der Löwenhaut — — —

Ich weiß nicht, ob ich Ihnen schon gemeldet habe, daß ich an einer neuen Messe [9] arbeite, so viel mir die immer mehr sich häufenden Dienstgeschäfte Zeit lassen. Die Lateiner wollen auch gerne tätig tun und verschieben wenigstens den Karren alle Augenblicke, daß man nicht ruhig auf der Straße bleiben kann.

Den 4t 9ber [November] als unserem Hochzeitstag und beiderseitigem Namenstag haben wir Ihre Gesundheit recht von Herzen getrunken. Es war ein still heiterer Tag, den ich mit meiner geliebten Lina im Andenken an die uns Lieben verbrachte, und da konnten Sie und die Ihrigen doch nicht fehlen? Auch hatte der Himmel gesorgt, diesen und den folgenden Tag freudig zu bezeichnen. Freund Kind erfreute mich hoch durch die Zueignung des 3t Bandes seiner Gedichte, und den andern Tag kam der liebe Müßiggänger. —

Durch H. Hellwig [10], der ein paar Tage nach Leipzig geht, um da zu gastrollieren, sende ich Ihnen das 1t: Heft eines Musik-Journals, das der Kapellm[ei]st[e]r Strauß in Prag [11] herausgibt, und zu dem ich auch helfen soll. Können Sie es gelegentlich mit ein paar Worten anzeigen, wird es mir angenehm und dem guten Manne von Nutzen sein.

Ich hoffe in Ihrem nächsten Briefe beruhigendere Nachrichten über Ihre und Ihrer lieben Gattin Gesundheit zu erhalten, mögen Sie doch endlich einer dauerhaften gleich heiteren sich erfreuen können. Bei mir geht es so gut als möglich. Gutschmidt [12] muß nicht hier sein, denn ich habe sie in Ewigkeit nicht zu sehen bekommen, meine Alte ist jetzt so schwer transportabel, und ich sitze dann auch bei ihr.

Die herzlichsten Grüße und Wünsche an Sie Beide von uns Beiden. Und behalten Sie lieb

Ihren

Weber

Dresden, d: 14t 9ber: 1818 Abends."

[1] Es handelt sich um den von Rochlitz herausgegebenen „Frauenzimmer-Almanach zum Nutzen und Vergnügen für das Jahr 1818" (Leipzig, Carl Cnobloch), eine Fortsetzung des früheren „Leipziger Taschenbuchs [bezw. Kalender] für Frauenzimmer" (vgl. Goedekes Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung VIII. Bd., S. 94 Nr. 187). — [2] Der Almanach enthält mehrere kleine Erzählungen von Rochlitz unter dem Titel „Aus den Papieren eines alten Müßiggängers". — [3] „Auswahl aus Luthers freundschaftlichen Briefen vom Jahre 1517—1546". — [4] „Freud' und Leid", Erzählung von Friedrich Frhr. de la Motte-Fouqué. — [5] „Scena ed Aria d'Atalia" für Sopran mit Orchester, op. 50 (Jähns Nr. 121). Rochlitz' sehr anerkennende Beurteilung des Werkes erschien am 23. Dezember 1818 in Nr. 51 des 20. Jahrg. der Allg. musik. Ztg. — [6] Bezieht sich auf Rochlitz' Bericht über die Leipziger Aufführung von Webers im August 1818 entstandener Jubelkantate op. 58 (Jähns Nr. 244) am 19. Oktober; s. Allg. musik. Ztg., 20. Jahrg., Sp. 764. — [7] Op. 59 (Jähns Nr. 245). „Zur Feier des 50jährigen Regierungsantritts des Königs [Friedrich August I] von Sachsen am 20. September 1818" geschrieben, nachdem eine Aufführung der für diesen Zweck komponierten Jubel-Kantate nicht zustande gekommen war. — [8] Der mit Weber befreundete Leipziger Schriftsteller Amadeus Wendt. — [9] „Missa sancta" Nr. II (op. 76, Jähns Nr. 251), an der Weber von Ende Oktober 1818 bis Anfang Januar 1819 schuf. „Ich fange an, wieder an einer neuen Messe zu arbeiten, die ich . . . der Königin, der Jubelhochzeit zu Ehren, schreiben will", hatte er Rochlitz bereits am 16. Oktober mitgeteilt. — [10] Dresdener Hofschauspieler und Regisseur. — [11] Der Kapellmeister Joseph Strauß, ein 1867 verstorbener Oheim von Johann Strauß d. Ält., gab 1818 zu Prag den „Musikalischen Fruchtgarten", eine Monatsschrift für Pfte., Gesang und Gitarre heraus (näheres bei Jähns, S. 437; Nr. 72—75 des Anhangs). — [12] Dresdener Bekannte, die von Weber auch zu Anfang des Briefes erwähnt werden.

III.

Der dritte der hier mitgeteilten Briefe an Rochlitz gewinnt dadurch eine besondere Bedeutung, daß in ihm Webers Mißstimmung über den wider Erwarten nur geringen Erfolg der Wiener Auf-

führungen seiner ‚Euryanthe' — des Schmerzenskindes seiner Muse! — unumwunden zum Ausdruck kommt.

„Warum sollte ich es dem vielfach erprobten treuen Freunde nicht gestehen? Ja, leider fühle ich mich verletzt, erbittert — und kann mir doch selbst nicht recht sagen warum, zähle ich mir das viel Gute und Liebe vor, was ich erfahren, erinnere ich mich selbst daran, daß ich von Anfang an vorhersah, daß alles so kommen würde, so kommen mußte. Die Erwartungen waren so unmäßig gespannt auf etwas nie Erhörtes, blitzblau hinaus Leuchtendes, ganz Apartes, daß meine unverständigen Freunde wirklich meinen Feinden die Hand reichten. Die Ersteren forderten, die Euryanthe sollte — ganz gegen ihre Natur und Intention — ebenso volkstümlich sein als der Freischütz, und die Letzteren halfen sich mit dem schönen Satze: ja, seht ihr, das ist doch kein Freischütz.

Mit Schmerzen sieht man sich nun in solchen Fällen auch in jener Schwäche befangen, die man so oft an anderen mißbilligt, und dies ist eigentlich mir das Kränkendste an der Sache, daß ich mich darauf ertappe. Kann denn der Künstler mehr tun, als ehrlich seiner Überzeugung folgen und der Welt und Zeit das Richteramt überlassen? Habe ich nicht vor dem Freischütz fest geglaubt, er würde kein Glück machen? Hat mich bei seinem unerhörten Erfolg der Hochmutsteufel gekitzelt? Nein, gewiß nicht. Nun warum bin ich denn also jetzt unruhig, nachdem ich das Beste nach Überzeugung getan, das Wenigste ebenfalls gehofft habe? Ja, da sitzt's! Da schlägt das empfindliche Fleckchen durch, das wir alle haben, und das sich nicht nennen läßt, sondern nur verstehen, wenn man es selbst hat.

Wie wohltuend, ermutigend und beruhigend ist es nun aber, wenn ein lieber Freund, dessen Urteil in der Schale so hochwichtigen Ausschlag gibt, einem treu die Hand entgegenstreckt und spricht, wie Sie, mein vielgeliebter Freund sprechen; so durch und durch vertraut mit der Sache und ihrer Stellung. so herzlich beruhigend, so ferne von allem, was wie Schmeichelei aussieht. Haben Sie innigen, tiefgefühlten Dank dafür. Ich will Ihnen folgen, Sie sollen mein treuer Alliierter gegen mich selbst sein, und hilft etwas, so ist es dieses gewiß.

Im ersten Akt habe ich in der Szene zwischen den beiden Frauen gekürzt [1] und zusammengezogen, im 2t und 3t nur Weniges, aber Nützliches. Ihre Vielleichts sind mir sehr wichtig. Mich selbst überbieten habe ich wahrlich nicht wollen. Ich habe nichts gesucht. Der Gegenstand selbst gab mir, was mir notwendig schien. Ist es anders, habe ich's freilich dumm gemacht. Was den Zeigefinger betrifft, möchte ich wohl alles verteidigen können; und lieb wäre mir, von Ihnen ausführlicheren Tadel zu hören. Der Chezy ihrem Gedicht ist man viel zu nahe getreten; dagegen hat sie sich gegen mich ganz verachtungswürdig benommen [2]. Das klingt hart, ich kann es aber beweisen, und wir sprechen wohl einmal mündlich davon. Die hiesige Aufführung kann nun vor der Niederkunft der Devrient nicht stattfinden [3]. In Berlin soll erst Spontinis Alcidor auf die Bretter [4]. Dort wird's der feindlichen Stimmen viele geben. Nun, es fehlt mir nicht an Gelegenheit, an meinen Wahlspruch [5] zu denken und ihn fest im Herzen und Auge zu behalten.

Jetzt zu dem Erfreulicheren, zu Ihren neuen Werken! Wie begierig bin ich darauf! Welchen Nutzen wird es verbreiten! Prinz Friedrich [6] wird es sicher durch mich kennen lernen. Ich sehe ihn oft in unseren kleinen Abendmusiken und habe jederzeit die Freude, seinen reinen Blick und Gefühl da entfaltet zu sehen. Ich nehme mir dann da wohl auch die Gelegenheit, mit achtender Offenheit so manches zu berühren, was wohl sonst schwerlich so ungeschminkt an sein Ohr dränge. Milti[t]z [7] ist Obersthofmeister bei Prinz Johann [8] geworden, und so gestalten sich denn alle Aussichten erfreulich.

Unendlich beruhigend ist mir, was Sie von Ihrer Geistesheiterkeit sagen; erhört der Himmel die heiße Bitte eines treuen Freundes, so erhält er sie Ihnen, zu Ihrem, der Kunst und Ihrer Freunde Heil! Ich bin unglaublich angespannt, da Morla[c]chi in Venedig ist und Schubert ohne Hoffnung der Besserung seit 2 Monaten krank liegt [9]. Dabei ist es wirklich zu verwundern, daß ich mich so aufrecht erhalte. Im Mai gedenke ich aber an den Rhein zu gehen und dann nach dem Marienbade [10]. Was haben Sie vor? Führt uns nicht einmal etwas un-

gestört zusammen? Ich komme dann zwar durch Leipzig, aber was ist so ein Tag, der sich zersplittert.

Die herzlichsten Grüße von meiner Frau und von uns beiden die besten Wünsche zum Jahreswechsel. Von mir aber die Bitte lieb zu behalten

Ihren

Dresden d: 7. Januar 1824.“ Weber.

[1] Duett Nr. 7 zwischen Euryanthe und Eglantine. Ueber die weiteren Kürzungen vgl. den Brief an den Grafen v. Brühl vom 23. Januar 1824, ferner M. M. v. Weber, 2. Bd., S. 531. — [2] Die durch die maßlosen Geldansprüche der Textdichterin Helmina v. Chezy entstandenen Zwistigkeiten mit diesem „fatalen Weibe“ bereiteten dem Komponisten erheblichen Ärger und Verdruß; sie machten ihn „an Ekel seelenkrank“. (Näheres bei M. M. v. Weber, S. 518). — [3] Die schon für November geplante Dresdener Aufführung mußte wegen der Schwangerschaft der Schröder-Devrient aufgeschoben werden und konnte erst am 31. März 1824 erfolgen (vgl. auch Webers Brief an den Grafen v. Brühl vom 4. Dezember 1823). — [4] Die für April 1824 angesetzte Berliner Aufführung wurde durch Spontini aus naheliegenden Gründen hintertrieben. Des Italieners große Zauberoper ‚Alcidor‘ kam am 23. Mai 1825, ‚Euryanthe‘ erst am 23. Dezember 1825 (unter Webers persönlicher Leitung) auf die Bühne. — [5] „Wie Gott will!“ — [6] Prinz Friedrich August, der ältere Sohn des Prinzen Max, eines Bruders des Königs Friedrich August I. — [7] Carl Borromäus v. Miltitz (1781—1845), der sich auch als Musikschriftsteller und Komponist betätigte und mit Weber befreundet war. — [8] Prinz Johann Nepomuk, als jüngerer Sohn des Prinzen Max ebenfalls ein Neffe des Königs. — [9] Durch die monatelange Abwesenheit Morlacchis und die schwere Erkrankung des alten „Kirchenkompositeurs“ Franz Anton Schubert — er starb am 5. März 1824 — war Weber eine kaum zu bewältigende Arbeitslast aufgebürdet worden, da er den gesamten Opern-, Kirchen- und Hofdienst allein versehen mußte. „. . . Wie lange ich das aushalten kann, wird sich zeigen; ich tue meine Pflicht, so lange es meine Gesundheit aushält, ohne zu murren“, schrieb er am 4. Dezember 1823 an den Grafen v. Brühl. — [10] Den Mai und Juni 1824 verlebte Weber nicht am Rhein, sondern in seiner bei Pillnitz gelegenen lieblichen Sommerfrische Hosterwitz. Ende Juni reiste er nach Quedlinburg zur Leitung des zur Hundertjahrfeier Klopstocks veranstalteten Musikfestes und am 8. Juli nach Marienbad, von wo er Anfang August nur wenig erholt zurückkehrte.

Bei der Rückkehr aus Marienbad fand Weber einen Brief des Pächters des Londoner Coventgarden-Theaters, Charles Kemble, vor, der den Antrag zu einer eigens für sein Theater zu schreibenden Oper enthielt. Webers „Leben begann in seine letzte große Phase zu treten“: sein Schwanengesang, ‚Oberon‘, entstand im Laufe der kurzen ihm noch beschiedenen Lebenszeit. . .

Das Okkulte in der Musik

Von E. Petschnig, Wien

Als mit dem Ende des Weltkrieges infolge des politischen, sozialen, wirtschaftlichen Zusammenbruchs auch jener der materialistischen Weltanschauung erfolgte, flüchtete — wie stets nach solchen Katastrophen — der mit einem Male aller gewohnten Stützen beraubte menschliche Geist ins Übersinnliche, und lange vergessen, verspottet, verachtet gewesene Lehren und Anschauungen früherer Jahrhunderte, Jahrtausende, kamen sozusagen über Nacht wieder zu Geltung und sollten nun Licht und Kompaß sein in dem hereingebrochenen Chaos. Es war die Stunde der Wiedergeburt von Theosophie, Anthroposophie, Spiritismus, psychischem und physikalischem Okkultismus, und die allgemeine Nervenüberreizung mag wirklich dazu beigetragen haben, die Zahl der „Medien“ zu vermehren und manche seelische Phänomene häufiger, deutlicher in Erscheinung treten zu lassen, als dies in minder aufgeregten Tagen der Fall zu sein pflegt. Denn es dürfte heute eine ausgemachte Sache sein (vgl. u. a. das Werk von Dr. Ludw. Staudenmaier: „Die Magie als experimentelle Naturwissenschaft“, Akad. Verlagsgesellschaft Leipzig 1922), daß alle sog. „okkulten“ Fähigkeiten nur auf Hypersensibilität der Sinnesorgane und ihrer Empfindungen beruhen, deren eigentliches Wesen wir erst auf dem Umwege über die neuesten technischen Erfindungen: drahtlose Telegraphie, Radio, Fernsehen usw. allmählich als Ausstrahlungen eines mächtigen physischen bzw. psychophysischen Energiezentrums ahnen lernen.

Auf den verschiedensten Gebieten menschlicher Geistestätigkeit, Medizin, Seelenkunde, Pädagogik, Kunstwissenschaft usw. hat diese Anschauung bereits Fuß gefaßt, so daß sicher keinem Zufall, vielmehr dem Wunsche, der da und dort vorerst noch dunkel, instinktiv empfundenen Sehnsucht unserer Zeit auch in diesem Belange entgegenzukommen, die Publikation eines Buches wie Dr. Fritz Steges „Das Okkulte in der Musik“ (Musikverlag Ernst Bisping, Münster i. W. 1925) zuzuschreiben ist, das als ein erster Versuch, über alles, was bisher darauf Bezügliches gedacht und geschrieben wurde, eine Schau zu geben, nur aufs wärmste begrüßt werden kann. Daß ihr Verfasser dem deutschen Rosenkreuzerorden nahezustehen scheint, tut insolange nichts zur Sache, als die Arbeit das in diesem Fache nur zu leicht sich einstellende vage Phantasieren vermeidet und sich streng auf dem Boden der Wissenschaft hält. Nachfolgend seien einige Proben aus dem Bande gegeben, die zu näherer Bekanntschaft mit ihm und seinen Grundfragen anregen möchten.

Aus dem 1. Abschnitt: „Tellurische Musik“: „Wenn sich die Behauptung bewahrheiten soll, daß der okkulte Einfluß in demselben Maße wächst, wie die rein verstandesmäßigen Voraussetzungen eines beliebigen Gebietes abnehmen, so müßte die Musik, die ich mit Schopenhauer an die Spitze der Kunst stelle, in weitaus größtem Maße auf okkulter Basis ruhen. Denn die Musik ist alles andere als Verstandeswissenschaft. Sie dominiert über die menschliche Seele, durch deren Tätigkeit ihre Bedeutung bedingt ist. Die Musik schafft ideelle Werte — als Kunst der Unwirklichkeit, deren äußere Vorlagen im Gegensatz zu den anderen Künsten von mystischem Dunkel verhüllt werden. Musik ist Offenbarung einer Innerlichkeit, deren tiefstes Wesen nicht durch zersetzende Kriterien einer logischen Denkfunktion ausgedeutet werden kann, sondern durch ein intuitives Hineinfühlen in das okkulte, d. h. verborgene Reich der Seele.“ „Die gemeinsame Basis zwischen Musik und Okkultismus ist keine andere als — die Natur.“ Es wird derselben in seinem Ursprung geheimnisvolles tönendes Leben, wie: das vom Wind hervorgerufene Säuseln, Rauschen und Klingen der Pflanzen, die Akustik des Tropfenfalls, die singenden Steine (die Melodie eines seltsamen Klippenkonzerts in Norwegen ist sogar in Noten wiedergegeben) der Reihe nach behandelt. Höchst fesselnd sind die Ausführungen über den Grundton der Natur, als welcher nach verschiedenen Feststellungen das F anzusehen wäre. Schon in der chinesischen Musikphilosophie findet sich der „große Ton“ F als „erdentsprungen“ bezeichnet, und „die Basierung des chinesischen Tonsystems auf F sowie die ausgesprochene Natursymbolik der chinesischen Musik geben zum Nachdenken Anlaß, ob Sage und Mythos nicht auch hier in das Reich der Wirklichkeit hineinragen“. Neuere Untersuchungen über die Töne der Wasserfälle führten zu dem überraschenden Ergebnis, daß der Ton F stets die Grundlage der Wasserharmonie bildet. Die Täuschung eines Wassergeräusches ist nahezu vollkommen, wenn man den Akkord: auf dem Klavier im Tremolo ausführt. Und recht auffällig ist dessen Wiederkehr am Beginne des Schlußsatzes von Beethovens Pastoralsinfonie, die nach Schindlers bekannten Mitteilungen ja unmittelbar der Natur entlehnt ist. „Gerade diese Komposition mit ihrer in F-Dur basierenden Grundstimmung ist eine eigenartige Bestätigung obiger Hypothese vom ‚großen Ton‘.“ Für den Schreiber dieser Zeilen ist dies gar nicht verwunderlich, denn ihm ist alles Genie nur vergeistigte Naturgewalt, empfindet, lebt selbst und wirkt auf seine Mitmenschen deshalb auch elementar, was aus den Biographien und Schöpfungen aller Großen leicht mit zahllosen Beispielen zu belegen wäre. Die gegenwärtig in der Ästhetik herrschende Mentalität, die (durch den Mund des verstorbenen F. Busoni) einen Franz Schubert, diesen sprudelnden musikalischen Urquell der Natur als „begabten Dilettanten“ abfertigen kann, hat für diese wunderbaren Zusammenhänge freilich keinen Blick. Fortfahrend kommt Stege auf die völkerpsychologisch nicht weniger interessante Natursymbolik der Musikinstrumente (Pfeifen, Schlagwerk, Harfe) zu sprechen, dann werden für die Obertonreiche Nachweise aus dem Naturgeschehen beigebracht und daraus gefolgert: „Unser Musiksystem ist also ein durchaus natürliches“ und „daß die Entwicklung einer Musiktheorie im neuzeitlichen Sinne Hand in Hand geht mit der menschlichen Reife, die vom Urzustand des Naturmenschen zu höheren Kulturstufen führt“. Selbst die musikalische Formenlehre mit ihren auf die Zahlen 2 und 3 gegründeten Verhältnissen findet in der Natur ihr Vorbild (z. B. Kreis — Quintenzirkel

— Rondo). Der Zahlenmystik von 1—10 wird gedacht, die Bedeutung des in den bildenden Künsten eine große Rolle spielenden „goldenen Schnittes" auch für die Musik reklamiert, laut dessen sich der Molldreiklang als das physikalische Spiegelbild des zugehörigen Durdreiklangs entpuppt. Doch verabsäumt der Verfasser nicht, zugleich eindringlich auf die Gefahren der sich hierbei ergebenden konstruktiven Musiksysteme namentlich heute, im Zeitalter der „mathematischen Musik" hinzuweisen, die im strikten Gegensatze zu allem steht, was dieser 1. Hauptteil vorbringt, dessen Inhalt etwas eingehender besprochen wurde, weil er auch für den praktischen Musiker manches Aufklärende und für die Zukunft Richtunggebende enthält.

Der 2. Abschnitt: „Kosmische Musik" erhebt sich in jene Regionen, „wo Musik, Religion und Natur in unlöslicher Vereinigung auf einen gemeinsamen Ursprung zurückblicken". Diese gemeinschaftliche Basis ist nichts anderes als das, was man schlechthin mit dem Ausdruck „Harmonie der Sphären" bezeichnet. Ihr mit allen Ausdeutungsmöglichkeiten und Folgeerscheinungen sind die nächsten 62 Seiten gewidmet, auf welchen deren Geschichte von Pythagoras bis ins 19. Jahrhundert (Romantik) kurz rekapituliert, Zahlenmagie betrieben, die „Harmonie der Sphären" als Idee der Musik bezeichnet wird. Die esoterischen Musikanschauungen der Rosenkreuzer finden ihre Darstellung, Musik und Astrologie, Musik und Religion sind in Verbindung gebracht. Die rhythmischen Elemente des Kosmos, dann sehr eingehend das Verhältnis von Ton und Farbe werden erörtert. All diesen Spekulationen, diesen höchst mannigfaltigen Gefühls- und Verstandesassoziationen liegt meines Erachtens der einfache Umstand zugrunde, daß die Natur im Wesen nur mit sehr wenigen Mitteln arbeitet, daher, wie im Mineral-, Pflanzen- und Tierreich vielfach ähnliche Formen vorkommen, auch in den übrigen Gebieten des Universums dieselben paar Gesetzmäßigkeiten immer wiederkehren und so um alles den Ring der unentrinnbaren Verflechtung und kausalen Notwendigkeit legen.

Der 3. Abschnitt: „Transzendentale Musik" steigt in die Tiefen des Unterbewußtseins hinab, worein erst durch Sigm. Freuds Psychoanalyse systematisch einiges Licht gebracht wurde. „Sterbeklänge" (Musik in der Todesstunde), das auch praktisch wichtige Kapitel „Musik und Hypnose", das weite Feld medialer Kunst in Form von Traumtanz, musikalischem Erleben im Traum (Tartinis „Teufelstrillersonate", Orchesterstücke und dramatische Kompositionen eines noch unter uns weilenden Kölner Autors Josef Overath, die man gerne einmal kennenlernen möchte), Klavierimprovisationen im Trancezustand usw. werden an der Hand beglaubigter Dokumente und wissenschaftlicher Erforschungen gründlich besprochen, wobei sich als Resultat Sätze wie die folgenden ergeben: Jede musikalische Komposition ist in ihrem Ursprung ein mediales Produkt, bestimmt durch die okkulten Kräfte des Seelenlebens. Der Vorgang kompositorischen Schaffens unterscheidet sich von medialen und hypnotischen Zuständen lediglich dadurch, daß eine freiwillige, spontane Meditation an die Stelle einer zwangsweisen Ausschaltung des Wachbewußtseins tritt.

Die geniale Produktion ist im allgemeinen höher zu bewerten als die mediale, die sich nur als ein rohes Konglomerat unverbundener Gefühlsmomente manifestiert.

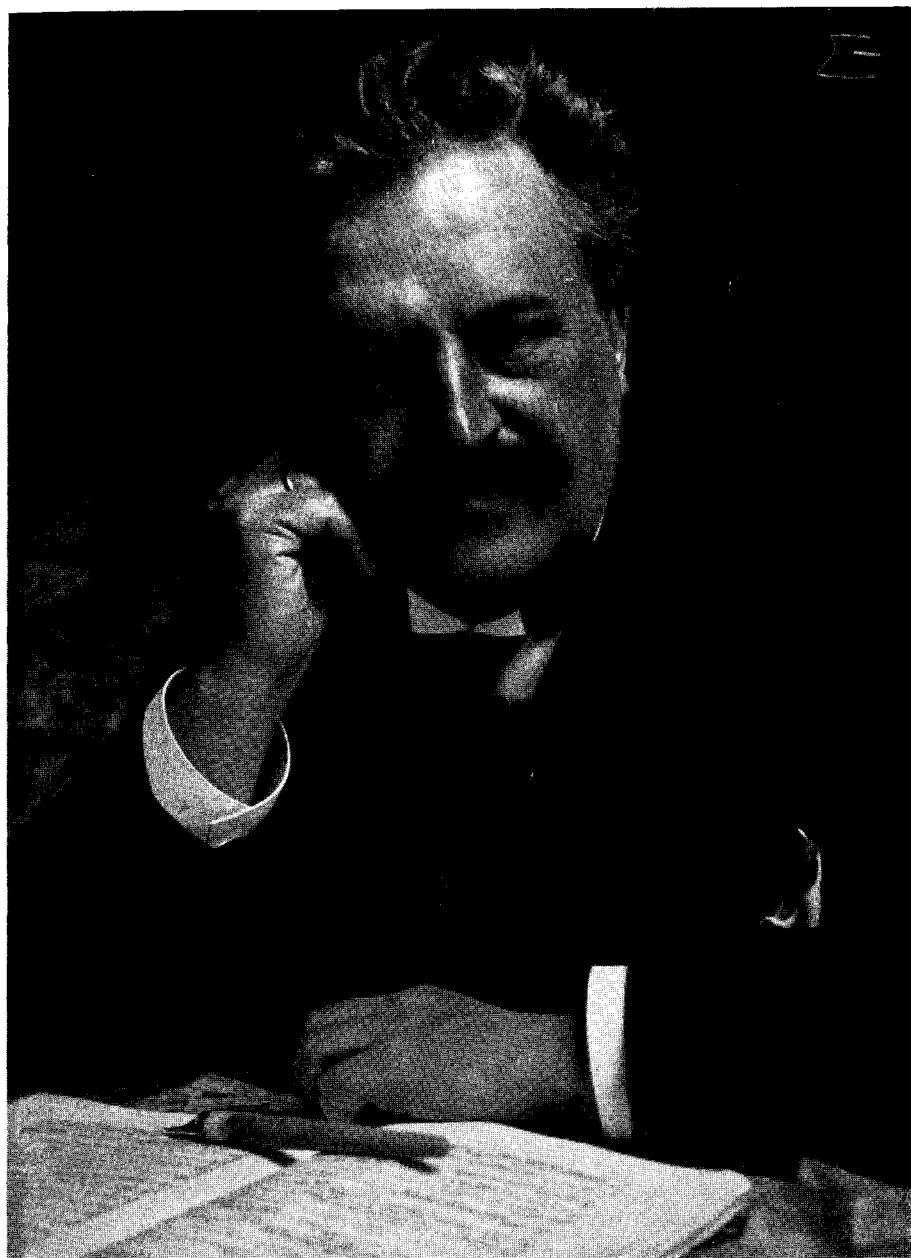
„Magische Musik", der 4. Abschnitt, beschäftigt sich mit den ungewöhnlichen und seltsamen Wirkungen des Tones (insbesondere der Melodie) auf den Organismus. Musik und Gefühlsleben, Musik und Medizin (das Beruhigende eines Wiegenliedes, der physiologische Einfluß von langsamer und schneller, lauter und leiser Musik, von Konsonanz und Dissonanz — bez. der letzteren das Sadistisch-Peinigende, Niederdrückende der Atonalität sehr lehrreich —), Volkskrankheiten (Veitstanz, Tarantismus), Magische (Liebes-, Fluch-, Beschwörungs-)Gesänge, Musik und Zauberei, Tierwelt und Instrumentalton, okkulte Instrumentenkunde (Äolsharfe, Schlaginstrumente, Glocken), musikinstrumentaler Bildzauber, die Magie des Künstlers (Paganini, Liszt usw.), der tonmagnetische Strom sind einige Paragraphe aus der Fülle des hier Angeführten, welches zum größten Teile auf dem festen Boden der Realität steht.

„Ohne Berührungspunkte mit dem augenblicklichen Stande unserer Wissenschaft, ausschließlich auf okkulter Basis" ruht hingegen der knappe (V.) Schlußabschnitt des Buches:



Robert Schumann
mutmaßliches Jugendbildnis

Kunstbeilage zur „Zeitschrift für Musik". Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg



Otto Singer

„Spiritistische Musik“, auf dessen ohnehin ziemlich dürftigen Inhalt man so lange einzugehen keinen Anlaß hat, als das Rätsel des „physikalischen Mediumismus“ nicht vollkommen und einwandfrei (sei es nach der Seite der Betrugs- oder Tatsachenhypothese) gelöst ist; wenn auch manche Gemeinsamkeiten mit den unter „Transzendentaler Musik“ erwähnten Phänomenen nicht geleugnet werden können. Eine heute bereits feststehende Erkenntnis aber spricht der Satz aus, in den das ganze Werk ausklingt: „Die Übereinstimmung zwischen dem genialen und medialen Schaffen ist so augenfällig, daß an der engsten Verwandtschaft zwischen Genialität und Medialität, an ihrer gemeinsamen Quelle gar nicht zu zweifeln ist.“

Mögen Schaffende, Nachschaffende und Urteilende sich nicht länger diesem Axiom verschließen; mögen sie schon aus vorstehender bloßer Inhaltsangabe einer Schrift, die ihrerseits wieder nur einen flüchtigen Überblick über das sich da auftuende ungeheure Gebiet des Seelischen (der ureigensten Domäne jeder Kunst) geben kann und will, erkennen, daß die Musik als stets gegenwärtiges Attribut alles Anorganischen wie Organischen tatsächlich „das Herz der Dinge“ ist, und daß es daher nötig wird, der Menschenmusik gegenüber, die demnach „in ihrer irdischen Ausdrucksform nichts als das tönende Echo der universalen Weltharmonie“ vorstellt, endlich eine andere Stellung zu beziehen, die mit dem Leben wieder in engeren, ständigen Kontakt tritt und tiefer schürft, als eine bloße Werkanalyse oder einseitiger Historizismus zu dringen vermag. Friedr. v. Hauseggers „Das Jenseits des Künstlers“ machte schon vor Jahrzehnten einen Anlauf dazu. Kein Wunder, daß es damals fast unbeachtet blieb. Nun durch Dr. Steges höchstverdienstliche Arbeit die Frage neuerlich aufs Tapet gebracht wurde, erfordert sie gründlichstes Studium nach allen Seiten, und die in seinem Gefolge sicher nicht ausbleibenden Entschleierungen bisher verborgen gewesener tiefster Beziehungen zwischen Mensch und Welt müssen der Tonkunst auch wieder zu neuer Blüte verhelfen, welche die heute ihren Spuk treibenden „mönchischen Gespenster mit einigen empfundenen Dreiklängen zum Teufel jagen wird“. (A. Mayer): eine alle sportlichen und anderen Ablenkungen überwindende neue Botschaft der Freude, des Glückes, dessen Gipfel sich nennt: pantheistisches Gefühl des Einsseins mit der Unendlichkeit.

Dichterische Freiheiten in Rollands „Beethoven“

Ein kritisches Nachwort

Von Otto Erich Deutsch, Wien

Wenn wir von Romain Rolland sprechen, so haben wir immer den Völkerversöhner vor Augen, der am 17. Dezember 1920 bei der großen Pariser Beethoven-Feier in der Salle Wagram gesagt hat: „Ich wünschte, daß . . . Paris ein Beispiel gebe in brüderlicher Hilfe, die der Stadt gilt, aus der uns eine Botschaft der Freude und des höchsten Trostes geworden ist, der Stadt Beethovens, Mozarts und Schuberts, der Stadt Wien, einst die Königin unter den Städten, lachend und glücklich in ihrer Schönheit, und nun geheiligt durch namenloses Unglück.“

Wenn wir an Romain Rolland denken, so erinnern wir uns, daß er ein Musikhistoriker war, dessen erster belletristischer Erfolg, „Jean Christoph“, freilich schon eine kühne Paraphrase über den Typus des musikalischen Genies in Deutschland war.

Doch, Rolland hat ja einige historische Bücher geschrieben, und das berühmteste davon ist wohl sein „Beethoven“. Ein Werk, das wegen seiner grundlegenden Absicht durchaus sympathisch wirken mußte, der Absicht, die auch seinen „Michelangelo“ bestimmte: den genialen Künstler als Führer und Tröster für die leidende Menschheit hinzustellen (wobei er sich freilich die eindrucksvolle Parallele des Verhältnisses beider zu ihren Neffen entgehen ließ).

Jenes Beethoven-Werk, das bei aller Tendenz doch wissenschaftlichen Anspruch macht, ist schon 1903 in den „Cahiers de la quinzaine" erschienen, dann 1909 als Buch, endlich 1917 — nach einem Vorabdruck in der „Neuen Zeitschrift für Musik"[1]) — deutsch bei Rascher in Zürich, der es wiederholt aufgelegt hat. Der Historiker hätte also, wenn auch die Kritik bisher dergleichen nicht bemerkt zu haben scheint, seit 23 Jahren Zeit gehabt, Freiheiten des Dichters zu zügeln. Aber neben manchen Schreib- und Druckfehlern beider Ausgaben finden sich in Rollands — bei aller verdienten Achtung überschätztem — „Beethoven" ein paar grobe Entstellungen der Wahrheit, die in solcher Predigt besonders peinlich berühren müssen.

Das nationale Problem soll aber hier nur so weit gestreift werden, als es Rolland in einer befangeneren Periode seines Schaffens noch erzwingt. Zu der Beethoven-These: „Er war vlämischen Stammes" setzt der Dichter eine der Fußnoten, die oft nur einen wissenschaftlichen Hintergrund andeuten sollen: „Der Großvater Ludwig, der hervorragendste der Familie, dem Beethoven am ähnlichsten war, war in Antwerpen geboren . . . Man darf diese Tatsache nicht vergessen, wenn man den wilden Unabhängigkeitstrieb in Beethovens Natur verstehen will, sowie andere Eigentümlichkeiten seines Charakters, die nicht eigentlich deutsch sind." Das paßt ein wenig zu der Kriegspsychose, in der die Franzosen Beethoven als Belgier reklamierten. Freilich weiß Rolland noch, daß Vlämisch doch Germanisch ist und nicht Wallonisch-Romanisch. Aber jener Großvater, der „erst gegen sein zwanzigstes Jahr" Belgien verließ, hat sich schon Anfang der Dreißiger Jahre des 18. Jahrhunderts in Bonn niedergelassen und war wie sein Sohn Johann mit einer deutschen Frau vermählt. Um 1770 war die Familie wohl „eingedeutscht". Was hätte Rolland, der spätere Dichter des „Jean Christoph", damals erst von Beethovens Deutschtum gesagt, wenn diesen nicht ein Zufall davor bewahrt hätte, in Lüttich geboren zu werden? Erst jüngst hat Ludwig Schiedermair in seinem Buche „Der junge Beethoven" eine Urkunde vom 4. März 1770 veröffentlicht, worin von einem Lütticher Engagements-Antrag des Tenoristen Johann Beethoven die Rede ist, der aber durch den Minister v. Belderbusch in Bonn zurückgehalten wurde.

Immerhin liegt Bonn am Rhein, und „Beethovens Herz blieb diesem Land für alle Ewigkeiten treu". Die Rheinlande hat er später nie vergessen können, „als er gezwungen war, Bonn zu verlassen und nahezu sein ganzes Leben in Wien zu verbringen, in der frivolen großen Stadt, in ihren traurigen Vorstädten". Ich kann in Beethovens Lebensäußerungen keinen Beweis für diese andere These finden — die „Notiz" vom „häßlichen Wien" aus dem Jahre 1816 steht nicht in Kastners vorläufig abschließender Sammlung[2]) — eine These, die wohl nur ein Mann aufstellen konnte, der Wien und seine Geschichte nicht gekannt hat. Rolland hat zwar 1901 dem alten Schwarzspanierhause seine Referenz gemacht, aber offenbar den Eindruck der modernen Stadt ganz unhistorisch in ihre vormärzliche Vergangenheit projiziert. Seither hätte er aber mehrfach Gelegenheit gehabt, sein schiefes Urteil auszurichten.

„Wien war ihm nie sympathisch gewesen", heißt es dann. „Sein stolzer und freier Geist konnte sich in dieser, der Künstelei ergebenen Stadt, in ihrer mondänen, mit Mittelmäßigkeit gesättigten Luft, von der Wagner so verächtlich gesprochen hat, nicht zurecht finden." Es verträgt sich schlecht mit der „heroischen Biographie", daß Rolland sich gerade auf Richard Wagners „Beethoven" von 1870 beruft, wobei er die hier eingeklammerten Stellen übergeht oder von seiner Übersetzerin verändern läßt: „Er lebte in Wien und kannte nur Wien: dies sagt genug. Der Österreicher, der nach der Ausrottung jeder Spur des deutschen Protestantismus in der Schule romanischer Jesuiten auferzogen worden war, hatte selbst den richtigen Akzent für seine Sprache verloren, welche ihm jetzt, wie die klassischen Namen der antiken Welt, uns (statt nur) noch in undeutscher Verwechslung (statt Verwelschung) vorgesprochen wurde. (Deutscher Geist, deutsche Art und Sitte wurden ihm aus Lehrbüchern spanischer und italienischer Abkunft erklärt); auf dem Boden einer gefälschten Geschichte, einer gefälschten Wissenschaft, einer gefälschten Religion war eine von Natur heiter und frohmütig angelegte Bevölkerung zu jenem Skeptizismus erzogen worden, welcher (da vor allem das Haften am Wahren,

[1]) 1917, S. 267ff. [2]) Noch auch im 1. Band der „Konversationshefte".

Echten und Freien untergraben werden sollte) als wirkliche Frivolität sich zu erkennen geben mußte."

Daß Rolland auch Grillparzers Unmut zitiert, hätte sich jeder Wiener Raunzer von einem Fremden verbeten. „Bruckners Martyrium" und „Hugo Wolfs unversöhnliches Urteil" über den „Geist der Stadt" mit ihrem „pharisäischen Brahms-Kultus" wären keine Gemeinplätze, wenn der Pariser Bürger, der neben Rossini seine nationalen Halbgötter in der Oper schätzte, im Laufe der Zeiten Anlaß gehabt hätte, sich würdiger gegen musikalische Genialität zu erweisen. Beethoven aber „ließ sich keine Gelegenheit entgehen", schreibt Rolland weiter, „die ihm einen Vorwand bot, ihr (dieser Stadt) den Rücken zu drehen. Gegen 1808 hatte er ernstlich daran gedacht, Österreich zu verlassen . . ." Aber — im Februar 1809, als drei Wiener Kavaliere das Angebot des westphälischen Königs Jérome Bonaparte ausstachen, legt der Wienmüde in einem Vertragsentwurf (den Rolland in seinen ungenügenden Quellen wohl nicht gefunden hat) dieses fest: „Beethoven hat indessen so viele Vorliebe für den Aufenthalt in dieser Hauptstadt, so viel Dankbarkeit für die vielen Beweise von Wohlwollen, welches er darin erhalten hat, und so viel Patriotismus für sein zweites Vaterland, daß er nie aufhören wird, sich unter die österreichischen Künstler zu zählen, und daß er nie anderwärts seinen Wohnort nehmen wird, wenn ihm die gesagten Vorteile hier nur einigermaßen zustatten kommen". Der Dichter Rolland müßte fühlen, daß Beethoven oder Michelangelo solche Worte nicht um des Geldes willen sprechen konnte, und seine Zeugen gegen Wien müßten füglich kleinlaut verstummen.

Ähnlich steht es mit Einzelheiten in Rollands Biographie, wovon zwei Proben zeugen sollen. „Die Freiheitskriege begeisterten ihn", stellt der heroische Biograph an mehreren Kompositionen Beethovens von 1813 bis 15 fest, und verblüfft dabei durch folgende Fußnote: „Schubert, in diesem Punkte Beethoven entgegengesetzt, hatte 1807 auch ein Gelegenheitswerk ‚Napoleon dem Großen zu Ehren' geschrieben und sein Werk bei der Aufführung vor dem Kaiser dirigiert." Ich habe diese Stelle, bei der man seinen Augen nicht mehr traut, mit dem französischen Original verglichen. Es ist so. — Schubert nun war 1807 zehn Jahre alt. Anfang 1808 spielte das Schülerorchester des Wiener Stadtkonvikts bei Erzherzog Rudolf in Schönbrunn, und Beethoven hörte zu. Schubert trat im Herbst 1808 in das Konvikt ein, dessen Orchester er später manchmal dort dirigierte. Napoleon wohnte 1805 und 1809 in Schönbrunn. Schubert schrieb im Herbst 1813 nach der Schlacht bei Leipzig ein Lied „Auf den Sieg der Deutschen". — Daraus ergibt sich alles übrige. In der Schubert-Literatur, einschließlich der französischen, ist bisher jener Schluß noch nicht gezogen worden. Er ist ein Gelegenheitswerk Rollands.

„Überdies nahm Wien nach dem Kongreß von 1814 einen vollständig veränderten Charakter an: in der Gesellschaft nahm die Politik die Stelle der Kunst ein, der musikalische Geschmack verschlechterte sich zusehends durch italienischen Einfluß, und die Mode, mit Rossini als Alleinherrscher, behandelte Beethoven als Pedanten." Und zu dieser Theaterepisode des Wiener Rossini-Rummels setzt Rolland wieder eine Fußnote: „Das Erscheinen von Rossinis Tancred genügte, um den ganzen Bau der deutschen Musik zu erschüttern. Bauernfeld, den Ehrhard zitiert, schreibt in seinem Tagebuch, Mozart und Beethoven seien alte Pedanten, nur die Dummheit der vorhergehenden Epoche finde an ihnen Geschmack und erst seit Rossini wisse man, was Melodie sei. Fidelio sei eine Unfläterei, und man verstehe nicht, daß jemand sich die Mühe nehme, ihn zu hören, um sich zu langweilen. Dieses Urteil wurde 1816 in den Salons von Wien herumgeboten. 1814 gab Beethoven sein letztes Konzert als Klavierspieler." — Ganz abgesehen von dieser Zusammenstellung, die einen Kausalnexus zwischen Beethovens 1814 empfindlich gewordener Taubheit und Rossinis erstem Wiener Erfolg von 1816 herzustellen scheint: es ist alles unwahr. August Ehrhard hat in seiner Grillparzer-Biographie von 1900 die Stelle viel vorsichtiger gefaßt und keineswegs Bauernfeld, Schuberts Freund, in den Mund gelegt (Schubert war wie Beethoven gegen Rossini tolerant). Und der Übersetzerin ist es nicht zu verübeln, daß sie ihrem Historiker ohne Prüfung vertraut hat. Freilich wurde bei der Hin- und her-Übertragung „Pedanten" aus „Generalbassisten" und „Unfläterei" aus „Quark". Aber

daß ein Wiener Salongespräch von 1816 — Ehrhard nennt das Jahr kurz vorher in anderem Zusammenhang — bei Eduard v. Bauernfeld (geboren 1802) erst im November 1824 notiert ist, wäre Frau L. Langnese-Hug sicher aufgefallen. Sie auch hätte bemerkt, daß Bauernfeld nicht seine eigene Meinung sagt und nicht von Wien spricht, sondern von dem gräflichen Schlosse Frain in Mähren, wo die Adelsgesellschaft 1824 solches „Urteil herumbot". Bauernfeld schreibt sich nämlich einen Brief seines Freundes Josef Fick (später Geschichtslehrer des jungen Franz Josef) ins Tagebuch, der mit folgenden Sätzen über die „Salons" von Frain schließt; „Die französische Sprache schrillt mir den ganzen Tag in den Ohren, ich selber muß sie mithudeln, so gut ich kann, ihr Lob fließt aus aller Munde, ihre Schriftsteller gelten für leuchtende Sterne der Welt."

Zum Streit um das Anschlagsgeheimnis

Von Eugen Tetzel, Berlin

Ein verratenes Geheimnis ist kein Geheimnis, und eine gelöste Frage ist keine Frage mehr! Im Geistesleben der Allgemeinheit tritt aber zu der Schwierigkeit, die Probleme selbst zu lösen, die oft noch viel größere, ihre Lösung vor Mißverständnissen der Einzelheiten und vor Verkennung der Behauptungen zu schützen und die rechte Erkenntnis allgemein zu verbreiten! Leider ist dies auch bei sachlich völlig klarer Ausdrucksweise und zwingender Beweiskraft derselben nicht möglich, da immer allerhand mißverstanden wird, und das eingewurzelte Vorurteil sich nicht ausrotten lassen will. Denn wie Goethe sagt: „Einer neuen Wahrheit ist nichts schädlicher als ein alter Irrtum!"

Leider ließ nun der Aufsatz des Herrn Heinrich Bohl im Märzheft jene hier mehr als irgendwo gebotene äußerste Vorsicht der Ausdrucksweise vermissen und bot so Gelegenheit zu Verkennung und Widerspruch. Er schrieb: „Wie oft liest man in Konzertbesprechungen von einem weichen, singenden, harten oder stechenden Anschlag eines Pianisten!" Ferner beanstandet er Ausdrucksweisen wie: „mit silberhellem Glöckchenklang", „mit tiefer weicher Klangfarbe", „mit heller Klangfärbung", „mit heller und weicher Tongebung". Demgegenüber verweise ich darauf, daß ich in Wort und Schrift stets ausdrücklich hervorhob, die künstlerischen Wirkungen der genannten Art seien zweifellos und ihre Formulierung einwandfrei; nur dürfe man dem Mittel nicht seine psychologische Wirkung als physikalische Eigenschaft zuschreiben und daher nach ihren vermeintlichen mechanischen oder physiologischen Ursachen forschen! Das wäre genau so, wie wenn man mit der Lupe hinter das Geheimnis der „warmen" Farben eines Rembrandt kommen wollte! Genau so, wie nur die fein empfundnen Beziehungen der Farben eines Bildes zueinander denselben ihren geheimnisvollen Reiz geben, so bedeutet die „musikalische Relativitätstheorie" den einzigen Weg zur Erkenntnis und zielbewußten Beherrschung des Anschlagsgeheimnisses! Äußerliche Dinge irgendwelcher Art als ausschlaggebend für künstlerische Wirkungen erklären heißt den Schwerpunkt der Kunstübung vom psychologischen auf das materielle Gebiet verschieben, ist Verkennung der Hauptsache, ist unmusikalisch! Maria Proelss braucht nicht zu fürchten, daß die Erkenntnis des wahren Sachverhalts zur Folge habe, „den Pianisten den Glauben an dieses Wunder der Kunst zu rauben"; und sie braucht es nicht zu verteidigen, da ich ja gerade für die Behauptung von Albert Wellek eintrete, daß „die Musik doch vor allem ein unerhörtes psychologisches Phänomen ist", das allerdings (rein äußerlich betrachtet), „von akustischen objektiv meßbaren Verhältnissen abhängig" ist und bleibt! Daß überhaupt erst die „Beziehungen" des musikalischen „Zusammenhanges" „Musik" und ihre psychologischen Einzelwerte (Klangcharaktere) ergeben, ist ja der somit zugestandene Beweis für die „musikalische Relativitätstheorie!"

Für die zielsichere Hervorbringung der künstlerischen „Illusion" ist jedoch die „Erkenntnis" der Beschränkung der instrumentellen Wirkungsmöglichkeit des Klaviers, also der physikalischen Gesetzmäßigkeit des Hammeranschlags, durchaus keine „Nebensächlichkeit",

sondern elementare Voraussetzung! Oder meint die Gegenpartei, die wahre Künstlerschaft des Pianisten liege in der Unklarheit oder Irrtümlichkeit seines Denkens?! Wenn er den künstlerischen Anschlag nur praktisch beherrscht, so tut er dies intuitiv, also trotz, nicht aber infolge begrifflicher Verworrenheit! Wie sollte denn Klarheit des technischen Wollens „unkünstlerisch" gescholten werden dürfen?! Die „Physik" will nichts „besser wissen" als die Künstler, allerdings aber weiß sie es besser als die meisten! Die Pianisten sollen die Zuhörer durch ihr Können in schöne Täuschungen versetzen, nicht aber ist es ein Vorzug, wenn sie sich selbst täuschen über das Verhältnis von Wirkung und Mittel sowie über dessen Gesetzmäßigkeit! Diese Erkenntnis bedeutet an sich keine neue „Methode", wohl aber die erste Voraussetzung zur Bildung solcher! Es gibt aber Leute, welche das Heil ihrer „Methode" in der Garantie des „Fleischpolsters" an den Fingerspitzen sehen! Was nützt es dem Pianisten, wenn sein Fleisch in diesem Sinne willig ist, der musikalische Geist aber schwach?!

Was nun den Anschlag selbst betrifft, so hieße es angesichts der heute vorliegenden Literatur wirklich Eulen nach Athen tragen, wollte ich den schon so oft geführten Beweis hier noch einmal wiederholen. In dieser Hinsicht seien nur zwei Tatsachen angeführt: 1. Alle erdenklichen beim Anschlag des Spielers in Anlage und Betätigung schwankenden Faktoren bewirken auch entsprechende Unterschiede in den Schnelligkeitsphasen der Tastensenkung. 2. Alle erdenklichen Unterschiede in den Schnelligkeitsphasen der Tastensenkung vereinheitlichen sich aber wieder zu der einzigen Variablen der Hammerbewegung kurz vor dem Anschlag. Wenn Herr Erich Hoffmann in Flensburg hier alles „besser wissen" will als die darüber einigen Physiker der ganzen Welt, so möchte ich ein Werturteil darüber unterdrücken. Auch habe ich nicht nötig (und am wenigsten brauchen die Physiker solchen Beistand), die Unhaltbarkeit seiner Ausführungen darzutun! Jedenfalls steht die schon 1885 von Helmholtz, 1908 von Krigar-Menzel, Planck, Riecke und Rubens bestätigte und neuerdings von Otto Ortmann in Baltimore auch noch experimentell nachgewiesene Tatsache über jeden Zweifel erhaben fest, daß der einzelne Klavierton an sich nicht durch die Anschlagsart der Taste unabhängig von seiner Tonstärke irgendwie beeinflußt werden kann! Es kommt also für den Pianisten bezüglich jedes einzelnen Anschlags nur auf das Gelingen der künstlerisch angemessenen Tonstärke an, wozu noch die musikalischen Forderungen der Rechtzeitigkeit und richtigen Tonlänge und Folge treten, und zwar nicht im elementaren, sondern im Sinne der künstlerischen Modifikation (Agogik). Die Tonstärke darf aber besonders auf dem Klavier niemals übertrieben werden, da sonst die Unzulänglichkeit seines Schlagtones hervortritt, der Nachklang verhältnismäßig auffallend versagt, und der Einsatz an sich „hart" wirkt! Da Musik eben auch eine physiologische und in der Hauptsache sogar eine psychologische Angelegenheit ist, so müssen wir uns besonders auf dem Klavier der physikalischen Mittel mit entsprechender Rücksicht bedienen! So ist es bezüglich der Legatowirkung auf dem Klavier z. B. auch nicht mit der Erfüllung der akustischen Forderung abgetan, daß jeder Ton so lange klinge, bis der nächste eintritt; sondern sobald der Unterschied der Tonstärke zwischen dem Nachklang des vorigen und dem Einsatz des nächsten Tons zu groß wird, wie es bei zu großer Tonstärke, zu langsamer Tonfolge und im Diskant der Fall ist, so ist es auch um die eigentliche Legatowirkung geschehen! Da aber Tonlänge und Höhenlage gegebene Faktoren sind, bleibt dem Klavierspieler nur vorsichtige und beziehungsvolle Behandlung der Tonstärken als Gegenmaßregel übrig. Das bedeutet also die Ratsamkeit eines nicht zu hohen Durchschnittsmaßes der Tonstärke. Manche Leute wollen sich nun durch irgendeine „Methode" gegen die Wirkung harten „Anschlages" sichern, die darauf hinzielt, durch äußere Maßnahmen immer etwas weniger Tonstärke hervorzubringen, als dies ohne ihr „bewährtes" Rezept der Fall wäre. Das kommt mir vor, als wenn einer den Stock, mit dem er jemand verprügeln will, mit Watte bewickelt; natürlich wird er, eingedenk der mildernden Watte, desto brutaler hauen! So rutscht dieser auf der Taste herum, jener freut sich seines „Fleischpolsters" und was der Rezepte mehr sein mögen. Also Vogel-Strauß-Politik, Umgehenwollen der Schwierigkeit, Abschweifen vom Ziel!

Manche Leute geben, vom zwingenden Beweise gebannt, zwar die „rein physikalische Tatsache" zu, behaupten aber, sie habe „keine Bedeutung" für den Künstler! Das wäre also eine Logik mit doppeltem Boden! Auch fragen sie, wozu denn eine negative Erkenntnis „nütze"; als ob diese nicht den positiven Gewinn zielbewußter Beherrschung der entscheidenden Faktoren herbeiführte! Oder wenn es sich auch wirklich um eine Täuschung handele, so sei es doch eine „schöne Täuschung!" Das heißt, sie geben den Irrtum zu, ziehen aber vor, sich absichtlich etwas vorzumachen und andern dazu! Der „nüchterne Verstand wirke erkältend auf die warme Empfindung"; nun, die Menschen sind eben verschieden. Oder man erklärt kurz, ein musikalischer Mensch mache es von selbst richtig, und das sei doch die Hauptsache, auf die es allein ankäme!

Nun hält aber jede Kuh ihr Kalb für das schönste und jeder Pianist seinen Anschlag für den besten, zumal wenn er sich im Besitze eines unfehlbaren Rezeptes, einer „bewährten Methode" glaubt. (Ich habe solche Äußerungen von allerberühmtesten Pianisten gehört!) Es liegt ja im Wesen des Vorurteils, daß es unbewußt das Urteil fälscht! Solange nun der Pianist nur selbst die Nackenschläge seines Mangels von Einsicht in Form von schädlicher Auswirkung auf sein Können zu tragen hat, geschieht ihm ganz recht, und er hat es eben mit sich abzumachen. Sobald er aber in Wort oder Schrift und besonders etwa durch seinen Unterricht Irrtum verbreitet, wirkt er kulturhemmend und handelt unverantwortlich!

Ein Haupthindernis der rechten Einsicht ist, daß man nicht für möglich hält, „daß die unendlichen Verschiedenheiten im Spiel einzelner Künstler sowie auch in den Anschlagswirkungen von Pianistengruppen verschiedener Schulung" durch die musikalische Relativitätstheorie „hinlänglich erklärt werden können". Erstens zäumt man dabei das Pferd beim Schwanz auf; denn die natürliche Gesetzmäßigkeit des Hammerschlages ist gegeben, ihr muß sich der Spieler praktisch auch dann fügen, wenn er sie theoretisch verkennt, und nur unter Berücksichtigung der physikalischen Tatsache kann nach einer Erklärung der künstlerischen Wirkung geforscht werden! Die einzige Erklärung kann auch nicht beanstandet werden, solange der physikalische Beweis nicht angefochten werden kann. Vor allen Dingen aber gibt es doch in der Kunst so viele ähnliche Relativitätswirkungen! Auch anderweitig werden Quantitäten infolge angeknüpfter Beziehungen subjektiv als Qualitäten empfunden. Sogar die Klangfarbe selbst kommt nur subjektiv durch empfindungsmäßiges Zusammenfassen der objektiv allein vorhandenen Tonhöhen mit ihren Tonstärken als psychische Komplexwirkung zustande. — Psychologisch erklären sich auch die erörterten Stakkatowirkungen trotz Pedalanwendung, obgleich sie rein akustisch natürlich nicht vorhanden sind. Doch würde eine nähere Begründung den Aufsatz zu sehr in die Länge ziehen.

Nun habe ich die Unhaltbarkeit des gegnerischen Standpunktes seit zwanzig Jahren immer wieder auf die verschiedenste Weise dargetan: 1. durch den Nachweis, daß er unlogisch ist und der Fachwissenschaft (Physik) widerspricht; 2. durch den Nachweis der allseitigen Widersprüche der Anschlagsrezepte (Musikpäd. Zeitschr. Wien, 9. J., Nr. 7—8), 3. durch die Herausforderung zum öffentlichen Versuch (Allg. Musik-Ztg. 38. Jg., Nr. 20). Ferner habe ich durch meine musikalische Relativitätstheorie eine völlig befriedigende Erklärung der von mir nie geleugneten, sondern mit bestem Erfolge gelehrten Anschlagswirkungen gegeben.

Da man dies alles nicht widerlegen kann, ignoriert man es einfach und bringt allerhand andere Dinge vor, die aber keine Beweiskraft haben oder gar willkürliche subjektive Behauptungen sind! Sachlich habe ich jedenfalls den unwiderlegten weil unwiderlegbaren Beweis erbracht, daß der Schwerpunkt der Anschlagsfrage nicht auf materiellem, sondern auf künstlerischem, ästhetischem Gebiet liegt. Wenn die Majorität der Pianisten dies immer noch nicht einsieht (die Dilettanten begreifen es meistens sofort), so tröste ich mich mit der alten Erkenntnis, die schon Cicero in die Worte kleidet; „Non enim numero haec judicantur sed pondere". Schiller, Goethe, Körner und Nietzsche und von den Musikern Weber, Gounod und Liszt haben dieselbe Überzeugung in teilweise sehr scharfer Form geäußert. Jedenfalls bin ich froh, daß die Majorität der Musiker nicht zu bestimmen hat, was logisch ist!

Anmerkung der Schriftleitung: Die Leser werden es begrüßen, daß wir in der wichtigen Frage des Anschlagproblems nunmehr auch Eugen Tetzel zu Worte kommen ließen, zumal sich dies und jenes denn doch anders ausnimmt und die Diskussion auch für den Urheber der Frage nicht fruchtlos geblieben ist. Im nächsten Heft soll auch nochmals auf sie zurückgekommen werden, auf daß zum wenigsten ein formaler Abschluß erreicht wird. Erwähnt sei nochmals, daß wir von den zahlreichen Einsendungen, die sich gegen die Tetzel-Bohlsche Anschauung wendeten, nur die wenigsten zum Abdrucke bringen konnten.

Donaueschingen 1926

Von Dr. Alfred Einstein, München

Man fährt nach Donaueschingen zu den „Kammermusik-Aufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst", die in diesem Jahre zum sechstenmal vor sich gegangen sind, nicht wie zu den Musikfesten in den großen Städten, wo man sich die einzelnen dargebotenen Werke anhört, sie klassifiziert und wertet, für die Anregungen etwaiger Vorträge und für die Genüsse etwaiger gesellschaftlicher Veranstaltungen dankt, sich über das Wiedersehen mit Fachgenossen und Künstlern mehr oder minder freut, und mehr oder minder bereichert wieder heimfährt. Donaueschingen ist ein Begriff, eine kleine Oase in der Wüste des Musikbetriebs von heute, eine Stätte, an der das Kunsterlebnis sich noch einmal oder wieder einmal realisiert, und zwar mit lebendiger Kunst. Da ist am Rand des Schwarzwalds ein Schloß mit herrlichem Park, eine Galerie mit den Altarbildern des Meßkirchner Meisters, mit einer Passionsfolge des älteren Holbein, einem Grünewald, erschütternd noch in der Kopie; eine Bibliothek mit den erlesensten Schätzen; eine Allee längs des Flüßchens, aus dem angeblich einmal die Donau wird, ein bescheidener altväterischer Kurbetrieb, eine Schar meist neuer, sauberer Häuser an buckligen Plätzchen und Gassen, die sich bald in Landstraßen zwischen Feldern und Äckern verwandeln. Und in diesem Städtchen versammeln sich an zwei Tagen im Jahr Menschen, aus denen ohne weiteres eine engverbundene, heiter-ernste Gemeinde wird, ohne Schranken und Gegensätze, mit einem einzigen Willen: Kunst unbefangen aufzunehmen. Da ist ein demokratisch gesinnter Fürst, der Protektor des Ganzen, Gastgeber und doch selber Gast inmitten der Künstler und Besucher; Musiker, schaffende und nachschaffende; Kritiker; Zuhörer aus der Fremde und Einheimische, die sämtlich der den Rahmen des Festes hergebenden „Gesellschaft der Musikfreunde zu Donaueschingen" anzugehören scheinen — sie alle wie eine große, in der Musik geeinte Familie. Die Gemeinde erweitert sich noch beim Sonntagvormittag-Gottesdienst in der katholischen Kirche, bei dem Musikdirektor Heinrich Burkard mit seinem Chor und den fremden Solisten Haydns Theresienmesse zu einer halb feierlichen, halb ländlichen Aufführung bringt, in der ein feinsinniger und hochkultivierter Prediger (Johannes Hatzfeld aus Münster) ungesucht die Brücke von Evangelium der Kirche zum Evangelium der Kunst zu schlagen weiß. Die Einheit des Festes gelingt, weil ein Kern vorhanden ist: ein kleiner Musikausschuß von drei Leuten, die nur sich selber verantwortlich sind und es mit der Verantwortung allerdings ernstnehmen, die zu keinem künstlerischen Kompromiß und „Kuhhandel" gezwungen sind: der Donaueschinger Musikdirektor Heinrich Burkard, Josef Haas aus München und Paul Hindemith, der selber wieder die schöpferische Seele des Amar-Quartetts, des Organs der Darbietungen ist. Und dieser Ausschuß wartet nicht wie der des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, ob der liebe Gott ihm eine erträgliche Jahresernte in die Scheuer bringen werde: er sieht und fühlt Probleme heutigen Schaffens, er regt zu Versuchen auf neuen Gebieten an.

Im Vordergrund des diesjährigen Aufführungen stand das Problem der Musik für mechanische Instrumente. Ängstliche Gemüter mögen nicht erschrecken: es handelt sich nicht um Abschaffung der gefühlsbetonten Musik; es handelt sich auch nicht, und das mag sie vollends beruhigen, um etwas durchaus Neues; das Spiel auf allen Instrumenten mit „fertigem" Ton,

auf dem Klavier und noch mehr auf der Orgel, ist immer noch eine mehr oder weniger gelingende Überwindung des „mechanischen" Vortrags und es gibt auch in der alten Literatur Werke, die diese Überwindung gar nicht verlangen. Da sind Stücke von Bach, die hierher gehören; Mozart hat u. a. ein bezauberndes Sätzchen für eine Orgelwalze geschrieben und wer es im Heyerschen Museum je gehört hat, wird die Unschuld und himmlische Vollendung dieses Spiels „tönend bewegter Form" nie vergessen; die 32 Variationen Beethovens sind fast durchaus „mechanische" Musik, und so manches Lisztsche Virtuosenstück ist es auch. Musik ist Ausdruck, Expression in jener tönend bewegten Form und es liegt im Wesen „Neuer Musik", die Extreme auf die Spitze zu treiben, Expression fast ohne Substrat und Form, „Bewegung im Tonraum" ohne Ausdruck zu geben. Man jammere nicht über solche „Verirrung": der Versuch, eine Musik ohne subjektive Schwellung, ohne die Möglichkeit agogischer, gefühlshafter Auslegung zu geben, ist ästhetisch durchaus erlaubt. Bei den von Hindemith, Ernst Toch und dem jungen Dresdner Gerhart Münch eigens für mechanisches Klavier komponierten Werken zeigten sich zwei Möglichkeiten: nämlich im Virtuosen wie im Polyphonen über das zwei oder selbst vier und acht Händen Erreichbare hinauszugehen, und zwei Richtungen: Münch macht eine rein abstrakte Musik und es ist lediglich seine Schuld, daß diese „Polyphonen Etüden für elektrisches Klavier" so schwächliche und blutlose Bach-Imitationen geworden sind; Hindemith und Toch aber erbauen aus einem reichen Schatz von Figurations- und Akkordwesen eine lebendige Form und Toch hat mit seinem tollen und lustigen „Jongleur" das „Mechanische" schon wieder in den Bereich des Ausdrucks, zum mindesten des „Malerischen" gezogen.

Von einem solchen Phantasiestück ist nur ein Schritt zu der Musik für eine kleine mechanische Orgel, die Paul Hindemith für das „Triadische Ballett" des Dessauer Bauhauses geschrieben hat. Auch diese Idee ist nicht ganz neu: von dem Münchener Walter Harburger liegen schon seit Jahren zwei Tanzpantominen mit Begleitung einer Orgel in strenger Toccatenform vor. Das „Triadische Ballett" ist etwa die vorletzte Form des neuen abstrakten Tanzes, d. h. die freie Ausdrucksbewegung des menschlichen Körpers ist zur Maske der Bewegung eines Kreisels, einer Spirale, von Kreisen und streng begrenzten Flächen und Kugeln usw. entsinnlicht. Das Ganze ist nichts Prinzipielles, nur etwas Spezielles, und der Dessauer Regisseur Oskar Schlemmer hatte seiner Tänzertrias auch durchaus den Kompromiß mit dem Ausdrucksballett nicht austreiben können; es ist eigentlich schade um die meist einfallsreiche und frische Begleitmusik Hindemiths.

„Originalkompositionen für Militärmusik" war die zweite Aufgabe, die der Musikausschuß einer Reihe von Komponisten gestellt hatte — die Aufgabe, zugleich lebendige und neue Musik zu schaffen, die die Bindung zwischen Schaffenden und „Masse" wiederherzustellen geeignet wäre. Sie ist verschieden gelöst worden. Hindemith hat eine konzertante Musik für Blasorchester geschrieben, mit einer farbigen Ouvertüre, blutvollen Variationen über die Prinz-Eugen-Melodie und einem wirksamen und doch vornehmen Marsch; Ernst Pepping (ein neuer Mann) eine Kleine Serenade, die einfach typisch „Neue Musik" für Spezialbesetzung ist, mit ein paar drastischen Stellen. Das Richtige haben Ernst Krenek mit seinen drei Märschen und Ernst Toch mit seinem dreisätzigen Spiel für Militärorchester getroffen; wobei Toch wieder den Vogel abgeschossen hat. Sicherlich, die Märsche Kreneks sind in ihrer Parodistik geradezu überwältigend, dabei nicht billig, sondern höchst geistreich in der Parodie österreichischer Militärmusik; aber Toch gibt eine reine Musik von einer leichten und spielerischen Heiterkeit, die auch ein Publikum, das nichts von der neuen Tabulatur versteht, zehnmal da Capo verlangen könnte. Hier ist eine Brücke geschlagen, von der unsere hohe „akademische" Musik keine Ahnung hat. Daß Hans Gál seine „Promenademusik", die zweifellos ähnlichen Charakters war, zurückgezogen hat, ist sehr schade. Für Krenek war Heinrich Burkard, für die übrigen Werke Hermann Scherchen ein glänzender Interpret — und die Donaueschinger Infanterie-Regimentsmusik hielt sich sehr wacker.

Über die eigentlichen Kammermusik-Aufführungen des Festes kann man sich zum Teil kurz fassen — die Auswahl der Werke war bunt und ungleich. Ein Konzert für Klavier

und Kammerorchester von Gerhart Münch zeigt wieder die „Bindung“, ist wieder „Beziehungsmusik“, mit Bachschen Floskeln werden angeblich „alle Möglichkeiten des Konzertierens erschöpft“, in Wahrheit ohne sinnliche und stilistische Kraft durcheinandergeworfen. Bis zur glatten Imitation Bachs geht die Suite für Trompete, Saxophon und Posaune von Ernst Pepping, eine sonderbare polyphone Stilstudie, in deren „Linearität“ gelegentlich eine Kadenz hereinfällt, wie aus einem Flugzeug abgeworfen. Zwei nette Stückchen aus einem Concertino für Flöte, Viola und Kontrabaß von Erwin Schulhoff suchen in musikantischer Absicht Anlehung beim Pastoralen und Folkloristischen; eine kleine Suite für Bratsche und Klavier des jugendlichen Dresdners Johannes Müller, noch ziemlich gesichtslos, schwankt zwischen Lyrik und organisiertem Lärm; ein Streichqartett des Pragers Hans Krasa setzt zwischen zwei fast mosaikartig kombinierte Sätze ein folkloristisch angehauchtes Scherzo; und ein weiteres Streichqartett des Alemannen Friedrich Wilhelm Lothar ist einfach eine gute Arbeit in freierem Stil, sympathisch und nicht unpersönlich im Ausdruck. — Viel eindringlicher als die Instrumentalwerke waren die vokalen — so gleichmäßig ideal die Interpretation in beiden Gruppen war: dort durch das Amar-Quartett mit seinen Helfern für die Blasinstrumente; hier durch die ausgezeichnete Madrigalvereinigung von Dr. Hugo Holle. Zwei a cappella-Chöre des Kroaten Josip Slawenski sind von einer elementaren Rassigkeit wie nur irgendein Stück von Mussorgski; fünfstimmige Marienlieder des Oberschwaben Hugo Herrmann sind schöpferische Studien im alten Madrigalstil, „alt“ im Ton und doch neu in den Mitteln, eine erfreuliche Wiedergeburt aus wirklicher Versenkung in die mittelalterlichen Texte; zwei Lieder ohne Worte für gemischten Chor von Karol Rathaus, nur auf verschieden gefärbte Vokale und stimmhafte Konsonanten gesungen, sind ein eigentümlicher Versuch, den „Begriff“ des Pastoralen oder Tanzhaften, abgezogen vom Text zu geben; durch die auch konstrastierend verwendete Färbung des Klangs ergeben sich ganz eigentümliche und reiche Wirkungen. Und ein besonders feines Werk ist die Kantate für gemischten Chor, Soli, Klarinette und Streichquintett „Gesang vom Tode“ des Stuttgarters Hermann Reutter: die Poesie eines altportugiesischen Dialog-Sonetts, von Gesängen Trakls und Rilkes, wirkt sich aus in intensiver Deklamation, in ein paar starken Gefühlsschwellungen, in einem lyrisch ausgebreiteten Schluß — ein in seiner Einfachheit, Sicherheit, Empfindungsstärke reifes Stück, das schon wieder jenseits der Frage nach „Alt“ oder „Neu“ steht.

Selbstanzeigen moderner Komponisten

(Zum Züricher Musikfest)

Von Dr. Paul Nettl, Prag

Es ist nicht uninteressant, das offizielle Textbuch des Züricher Musikfestes durchzugehen. Das Büchlein enthält entgegen der sonstigen Gepflogenheit, nach der einzelne Musikschriftsteller eine propagatorische Tätigkeit für ihre Komponisten zu entfalten hatten, diesmal Einführungen und Selbstanzeigen der Komponisten. Nun, das ist immerhin der einfachere, also richtigere Weg, denn die Kritiker müssen sich ja ohnedies meist erst bei den Komponisten ein wenig informieren und geraten eventuell noch in die Schwierigkeit, bei ihrer Berichterstattung gebundene Hände zu haben. Also, es gibt da wieder Komponistenvorreden, wie im 17. Jahrhundert, nur daß die heutigen, ohne erst die Ansprache: „Ad Musophilum“ oder „Ad Lectorem“ zu gebrauchen, sich weitaus ungezwungener geben. Aber auch mit den bescheidenen Vorreden der deutschen und auch italienischen Meister der guten alten Zeit ists längst vorüber: „Großgemuter Leser, hier hast du die bescheidenen Früchte meiner langwierigen Arbeit . . .“ liest man in irgendeinem alten Werk. Der alte Komponist wünscht sich dem Hörer mitzuteilen, er braucht sein Wohlwollen und ist ehrlich und einfach genug, es einzugestehen, daß zur Phänomenwerdung des Kunstwerkes nicht nur die Produktion sondern auch die Rezeption gehört. Nicht so der „Moderne“. Er schafft unabhängig von der „Sozialität“, unabhängig davon, ob

sich auch Individuen finden, die den eigenen Gedankengängen folgen werden können. Und der Widerspruch in dieser Musik besteht darin, daß einerseits der Komponist für sich oder für „Niemanden" schreibt und doch sich der Welt und heute der großen Welt — denn das beweist die Einrichtung der internationalen Aufführungen — mitteilen möchte.

Man kann auf diese Weise den kategorischen und — scheinbar — sehr selbstsicheren Ton der jungen Künstler erklären. Denn sie verzichten in den meisten Fällen ja ohnehin auf eine Gegeneinfühlung der Hörer oder sie sind gezwungen, auf sie zu verzichten und schlagen daher gleich einen apodiktischen Ton an voll Selbstherrlichkeit und Selbstverständlichkeit, der manchmal aufhorchen läßt. Es ist überdies vielleicht auch die weitverbreitete Theorie von dem Erfüllungszeitalter, von der Epoche der Ars nova, als deren Pioniere sich die jungen Künstler fühlen. Von Führern und Propagatoren wird ihnen ja immer wieder beteuert, daß auch Beethoven und Wagner und schon früher andere große Meister, die neue Wege gingen, bekämpft wurden und lange unverstanden blieben. Was wunder, wenn sich von diesen Jünglingen gar mancher als kleiner Beethoven oder Wagner dünkt.

Wenn man also Erklärungen sucht, für die eigenartige Diktion, in welcher die Selbstanzeigen der Komponisten gehalten sind, so mögen die Erwägungen vielleicht am Platze sein.

Beispiele kann man in dem genannten Büchlein selbst suchen und leicht finden. Vielsagend ist es, wenn z. B. Petyrek versichert, seine Musik sei einfach und unproblematisch und bedürfe keiner weiteren Erklärung. Irreführend aber, wenn er meint, daß die „Litanei" nicht kultisch gedacht ist. Casella ist schon diktatorischer. Ich lasse ihn selbst sprechen:

„Das Werk ist durchaus italienisch. Man muß sich allerdings darüber im klaren sein, daß die wahre Natur des italienischen Nationalcharakters von der Musik Puccinis oder der weniger bemerkenswerten, jedoch wohlbekannten von Tosti weit entfernt ist. Die Stilelemente der Partita scheinen sehr verschiedenen Epochen der italienischen Musik anzugehören. Tatsächlich finden sich in diesem Werk sichtlich Einflüsse von Frescobaldi, Vivaldi, Scarlatti, Rossini und aus dem „Falstaff". Aber ein Geist belebt und vereint diese verschiedenen Elemente: der Geist der italienischen Nation, der Nation, die sich immer wieder aus sich selbst erneut (Mussolini?), die der Welt die größten Heiligen und die grausamsten Tyrannen geschenkt hat. So kann man hier in einem Werk Elemente der Kraft, der Strenge und Melancholie gleich neben solchen heiterer und leichter Lebensfreude finden."

Allen nicht italienischen Dirigenten versichert Casella weiter, daß für sie die Hauptschwierigkeit darin bestehe, „eine Verwechslung der Begriffe, Kraft und Schwerfälligkeit, sowie Freude und Oberflächlichkeit zu vermeiden."

„Kurz, während der Aufführung der ganzen Partita darf man niemals vergessen, daß der rechte italienische Stil — in dem der Autor sein Werk zu schreiben bemüht war — geistvoll, leicht und kräftig zugleich, elastisch, aber niemals sentimental, übertrieben oder banal ist." Daß seine Partita all diesen Anforderungen entspricht, davon ist Casella selbst überzeugt, so überzeugt, daß er es für nötig hält, die Mitwelt darauf aufmerksam zu machen, daß sein Epos „La Partie" Mrs. Elizabeth S. Coolidge gewidmet ist, welche das Originalmanuskript besitzt, das sie der Congress Library de Washington vermacht hat.

Auch Ernst Levy, ein Schweizer Komponist, der mit seinen 28 Jahren bereits 5 Sinfonien geschrieben hat, gehört zu den Sicheren, die genau wissen, welchen Weg sie zu gehen haben. Er versichert, daß seine Komposition auf einer „der Beethovenschen, analytischen" Durchführungstechnik entgegengesetzten Art der Entwicklung, auf dem Metamorphosengedanken, oder einer Art Variationstechnik basiert."

Hübsch ist auch, was der Pole Alexander Tansman von seinem viel leichter ohne seinen Kommentar zu verstehenden „Dance de la sorcière" sagt:

„Was mich von den neuklassischen Tendenzen, deren Einfluß sich in allen Ländern mehr oder weniger geltend macht, trennt, ist, daß ich wohl einfache und unmittelbare Ausdrucksmittel anstrebe, mir aber aus ihnen eine eigene Sprache bilden will, daß ich zwar auch die Musik im Endeffekt sozusagen als objektive Bewegung betrachte, ich aber doch ein subjektives Moment in mein Schaffen einzuführen suche, um das Lyrische in der Musik zur Geltung zu bringen — ganz sicherlich gibt ja jede Epoche der Lyrik, die zu allen Zeiten ein Zweig der Künste war, gewissen Anregungen — und schließlich die Betonung meiner polnischen Nationalzugehörigkeit. Ich möchte hier nicht auf den mitunter deutlich polnischen Charakter

des Melos in manchen meiner Werke anspielen, noch auf ein gewisses Spiel mit dem Tritonus, das den latenten Harmonien des polnischen Volksliedes entspringt, noch auf die Pflege der Folklore, — der Nationalismus der Folklore kann nur äußerlich und künstlich sein. Ich meine vielmehr die polnische Art und Weise, zu empfinden. Hier suche ich an die seit Chopin unterbrochene Tradition anzuknüpfen. Ich spreche eine internationale Sprache, die zum Teil von dem Charakter meines Volkes beeinflußt ist und bediene mich dieses kosmopolitischen Rahmens, um in ihm die dem polnischen, das ist latino-slawischen Menschen eigentümlichen Gefühle auszudrücken, usw. . . .“

Unschwer lassen sich solche Beispiele aus dem offiziellen Züricher Programmbuch ergänzen. Sie bilden einen wertvollen Beitrag zur Psychologie und Kulturgeschichte von moderner Musik und Musikern. Das Selbstbewußtsein der Musiker ist tatsächlich „zeitgemäß“.

Zu unserer Bild- und Notenbeilage

Unsere Leser werden es begrüßen, einmal etwas von dem Leipziger Komponisten Hermann Ambrosius kennen lernen zu können, und zwar aus seiner jüngsten Zeit. Es handelt sich um den langsamen Satz der noch unveröffentlichten, d. h. als Manuskript vom Komponisten selbst gedruckten Violinsonate op. 60 in G-Dur, die dieser uns liebenswürdigerweise zur Verfügung gestellt hat. Die meisten dürften einige Zeit brauchen, sich in den Satz einzuleben, sich dann aber, soweit sie neuartiger Musik Teilnahme entgegenbringen, doch wohl belohnt finden. Denn die auf primitiv modernem Untergrund sich erhebende, romantisch verbrämte Melodie ist nicht nur formal sehr geschlossen und aus sich selbst entwickelt, sondern auch stark gefühlt. Der Arbeit wende man dann aber sein Augenmerk unbedingt zu; so ungewohnt manches klingt, das Gefühl einer organischen Entwicklung dürfte sich doch bald einstellen. Indessen liegt es uns fern, Werturteile abgeben zu wollen, zu derartiger Musik soll jeder für sich Stellung zu erhalten suchen.

Das unbekannte Jugendbildnis Robert Schumanns werden unsere Schumannverehrer mit ganz besonderer Teilnahme betrachten. Es betrifft im Original ein kleines Ölbild auf Leinwand (16,5 cm hoch, 15 cm breit) mit dem Vermerk in alter Schrift „Robert Schumann 1829“ und stammt aus gutem alten Besitz in den Rheinlanden. Weiter beglaubigt ist das gut gemalte Bild nicht, dürfte aber den meisten kritischen Einwänden gegenüber standhalten. Weiterhin bringen wir das Bild Otto Singers, des Komponisten und berühmten „Klavierauszüglers“ — vor allem der Richard Straußschen Werke —, eines ausgezeichneten Musikers, den einmal im Bilde zu sehen unsere Leser sich sicher freuen werden. Seit einigen Jahren lebt Singer in Leipzig und wird am 14. September 63 Jahre, zu welchem Tage wir ihm unsere besten Glückwünsche darbringen.

Neuerscheinungen

Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1926. 8⁰, 159 S. und Bildbeigaben. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1926.

Heinrich Schenker: Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch. 8⁰, 219 S. und einem Anhang. Drei Masken Verlag, München—Berlin —Wien 1925.

Hans Schnoor: Musik der germanischen Völker im 19. und 20. Jahrhundert. 8⁰, 120 S. und 32 Bildern. „Jedermanns Bücherei“, Ferdinand Hirt, Breslau 1926.

Hermann Stephani: Grundfragen des Musikhörens. 8⁰, 55 S. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1926.

D. Katz und G. Révész: Musikgenuß bei Gehörlosen. 8⁰, 36 S. Joh. Ambrosius Barth, Leipzig 1926.

Francesc Pujol und Joan Punti: Observacions, Apèndixs i Notes al „Romancerillo Catalàn“ de Manuel Milà i Fontanals. Bd. I. der „Materials“ der „Obra del Cançoner Popular de Catalunya“. Gr. 8⁰, 87 S. — Barcelona 1926. Orfeo Català — Alt de Sant Pere, 13.

Victor Junk: Die Bedeutung der Schlußkadenz im Musikdrama. Gr. 8⁰, 16 S., und

Giovanni Minotti: Die Enträtselung des Schumannschen Sphinx-Geheimnisses. Gr. 8⁰, 8 S. Ludwig Doblinger, Wien—Leipzig 1926. — Der erstere der beiden als Sonderdrucke des „Musikboten“ veröffentlichten Aufsätze ist eine anregende musikästhetische Untersuchung der Schlußkadenzen der Bühnenwerke von Wagner, Pfitzner und Rich. Strauß; der letztere beschäftigt sich in humorvoller Weise mit dem, Schumanns „Carnaval“ zugrunde liegenden Thema „Asch“ und entdeckt in ihm als der zwischen dem Schluß der „Replique“ und dem Anfang der „Papillons“ liegenden „Sphinx“ eine geniale Modulationsbrücke zwischen den beiden Stücken (g-moll — B-dur), die sonst durch Quinten- und Oktavenparallelen von einander getrennt wären.

Besprechungen

DR. ALFRED OREL: Anton Bruckner. Gr. 8⁰, 255 S. A. Hartlebens Verlag, Wien u. Leipzig 1925.

Seit Bruckners 25. Todestag häuft sich die biographische und ästhetisierende Literatur über ihn, die anscheinend durch einseitige Maßlosigkeiten des Lobes und Hineininterpretierens, darob der schlichte Meister sicher den Kopf schütteln würde, nur die argen Kränkungen wettmachen will, die ihm bei Lebzeiten widerfuhren. Orel vermeidet glücklich solche, gewöhnlich auf Kosten anderer Größen gehende Exzesse, bringt im 1. Abschnitt zwar auch technische Analyse, die ihm „aber nur die Grundlage bildet, auf der im Zusammenhalt mit den Ergebnissen der Forschung nach der Person des Künstlers und dem geistigen Inhalte der Kunstströmungen seiner Zeit zur Erkenntnis des Kunstwerks vorgedrungen werden kann". Der „Das Werk" betitelte Abschnitt beleuchtet „das harmonische Problem" (Diatonik, langsamer Akkordwechsel, Merkmal des, keine innere Unrast kennenden Charakters Bruckners, usw.). „Motiv und Thema", „Rhythmus" (ein wichtiges Teilmoment der Themenplastik, Klarheit und Bestimmtheit seiner Werke) „Symphonik" (Homophonie ihr eigentliches Wesen), „Koloristik" (Br's. Orchester leuchtet im hellsten Glanze . . . aber es schillert nie), „Das Problem der Form" (aufgezeigt an den einzelnen Sätzen der Sinfonie und an der Vokalmusik.).

Der 2. Teil, „Der Künstler", zerfällt in „Leben und Schaffen" (Bruckner national im Volkstum verankert; ihm eignet die Ruhe und Sicherheit des Flachlandbewohners. Künstlerisch fußt er im ersten Drittel des 19. Jahrh., aus dem er plötzlich ins dritte Viertel tritt. Kurzer lebensgeschichtlicher Abriß) und „Künstler und Werk" (Erotik, Religiosität, kontreker und abstrakter Inhalt der Schöpfungen).

Am interessantesten ist vielleicht das letzte Kapitel „Die Zeit" mit seinen Unterteilungen „Der Erbe", „Der Kämpfer", „Der Wegweiser" ausgefallen. Hier wird mit Feinheit dem Verhältnis Bruckners zu Beethoven, Schubert, Wagner, Brahms, Mahler nachgegangen, seine Rolle in der Entwicklung der katholischen Kirchenmusik dargelegt, um in eine beherzigenswerte Betrachtung über „Bruckner und wir" auszumünden.

Die alle technischen, menschlichen und historischen Zusammenhänge übersichtlich zusammenstellende Publikation ist mit mehreren Bildtafeln und Faksimiles, zahlreichen Notenbeispielen, einem vollständigen Werkverzeichnis sowie einem Stammbaum versehen und gereicht mit ihrer vornehmen Ausstattung jeder Musikbibliothek zur Zierde.

E. Petschnig.

HERMANN GRABNER: Lehrbuch der Musikalischen Analyse. 8⁰, 48 S. Verlag C. F. Kahnt, Leipzig.

Der Name Grabner bürgt für etwas Gutes und Bleibendes. So spüren wir auch in vorliegendem Büchlein den praktischen Meister der Theorie, der in kurzen, klaren, treffsicheren Sätzen, Zeichen und Abkürzungen dem Musikstudierenden die Wege weist, die zu befriedigender Erkenntnis der Elemente unserer Kunst führen. Das Lehrbuch beschränkt sich auf die Zielbeschränkung einfacher Formen und Tonalität und wird den Schüler mit dem Wunsche beseelen, weiter in die Tiefen der Musikwissenschaft hineinzudringen. Ludwig Riemann.

GIULIO VENEZIAN: Teoria Generale Della Musica, volume II: Melodia, volume III: Contrappunto etc.; 8⁰, 246 u. 216 S., Trieste, Casa Editrice C. U. Trani 1924.

Eine gute, obgleich nicht allzu ausführliche Einführung in die musikalische Formenlehre. Die Formen werden vom Motivkeim an bis zur Sonate, Fuge und bis zum Oratorium entwickelt. 354 Notenbeispiele ergänzen und beleben den Text. Eine kurze Instrumentenkunde, sowie ein Überblick über die Kirchentöne und über die Reinstimmung sind beigefügt. Neue Gedanken treten nicht auf.

Jos. Achtélik.

K. BLESSINGER: Grundzüge der musikalischen Formenlehre. 8⁰, 355 S., 100 Notenbeispiele. J. Engelhorns Nachf., Stuttgart 1926.

Verf. nennt dieses Werk ein allgemeinverständliches Lehrbuch unter Berücksichtigung der verschiedenen Stilepochen, eine lebensvolle Darstellung der äußeren Struktur und des inneren Wesens der Formen." — Ein Lehrbuch muß m. E. die Eigenschaften haben: Knapp im Wort und in der Form (ohne trockene Schematik), sichtbare Heraushebung der Resultate und Lehrsätze und anschauliche Beweiskraft. Diese Eigenschaften mangeln dem vorliegenden Werk zu großen Teilen. Die historischen und ästhetischen Einschaltungen stören wegen ihrer Abschweifung des öfteren die Entwicklung eines Resultates, weil sie vielfach einer dem Musikstudierenden fremden Stilperiode angehören. Man kann Unbekanntes nur mit Hilfe des Bekannten erklären. Die Eigenschaft stempelt daher das Buch mehr zu einer Geschichte wie zu einem Lehrbuch der Formenlehre, eine geschichtliche Entwicklung, die dem Musiker, der die Formenlehre bereits beherrscht, manches Lesenswerte bringt.

Die ängstliche Übertragung der antiken Metrik auf die Musik führt zu sonderbaren Schlüssen. So identifiziert Verf. musik-jambische Motive mit jambischen Sechsfüßern (Trimeter), insofern er die

Metra erst auf mehrere Takte hin gelten läßt. Die Einheit der musikal. Motive hängt jedoch nicht, wie bei der Antike, von der Länge bzw. Zahl, sondern lediglich von der Zeit ab. Ein musikal. Motiv braucht nicht zu mehreren gleicher Art vereint zu werden, um als Maß des musikal. Geschehens grundlegend zu wirken. Daß die melodische Wiederholung eines und desselben Tones im Rhythmus kein musikal. Geschehen sei, ist eine kühne Behauptung, die durch zahlreiche Gegenbeispiele aus der Literatur widerlegt werden könnte. Die Wiehmayerschen Grundbegriffe finden nicht die wohlverdiente Würdigung. Die Gegenpole „Zeiteinteilung" (Metrum) und „Zeitverteilung" (musikal. Rhythmus) werden nicht konsequent auseinandergehalten. Verf. behauptet, daß es nicht möglich sei, ein allgemein gültiges System der inneren Gliederung der Periode aufzustellen und sucht dieses durch vorklassische Beispiele zu beweisen. Er benutzt also eine vergangene Stilperiode, um damit ein heute geltendes Stilprinzip einzuschränken. Die Hineinbeziehung „aller Gebiete musikalischer Kunst und musiktheoretischen Wissens in den Bereich der Betrachtung" wird dem schön ausgestatteten Werk zum Verhängnis, insofern sie dem Schüler das zielgerichtete Studium erschwert. Das Werk ist daher nur in beschränktem Maße zu empfehlen. Ludwig Riemann.

SIEGFRIED OCHS: Über die Art, Musik zu hören. Ein Vortrag, gehalten in der deutschen Gesellschaft 1914 zu Berlin. — Kl. 8°, 54 S. Berlin, Werk-Verlag, 1926.

Das Schriftchen wird jeder gerne lesen, der Laie sowohl wie der Fachmann, denn die frische Art, wie Ochs sein Thema „dirigiert", vermag beide zu fesseln. Uberall tritt uns wohltuend der Künstler entgegen, der seine Anschauungen über das Wesen der Musik — denn hierum handelt es sich schließlich — in plastischem Aufbau zu entwickeln vermag, Probleme Probleme sein läßt, statt dessen aber sein praktisches Künstlertum aufs beste zu verwerten vermag. Für Ochs gibt es an Musik nichts zu „verstehen, sondern im Grunde nur zu empfinden", womit auch wir einverstanden wären, wenn es nur ein „Verstehen" gäbe, von dem der Verfasser redet. Auch daß er sich als ein Anhänger Hanslicks zu erkennen gibt, fällt nicht allzusehr in die Wagschale; das Beste an der Schrift sind ohnedies die mancherlei praktischen Beispiele aus der Musikpraxis. s.

A. NIGGLI: Franz Schubert. 133 S.

RICHARD WETZ: Franz Liszt. 114 S.

MAX STEINITZER: Tschaikowsky. 72 S. Sämtlich bei Philipp Reclam jun. in Leipzig.

Wer viele Lebensbeschreibungen liest, wird die Entdeckung machen, daß sich, ungeachtet feststehender und unverrückbarer Daten, das Leben des, einer eingehenden Betrachtung Gewürdigten in verschiedenen Beschreibungen verschieden auswirkt. Der Betrachtungsstandpunkt des Biographen ist es, der diese Wirkung hervorruft. In dieser Machtfülle, die dem Schildernden hierdurch über den Geschilderten eingeräumt ist, liegt eine gewisse Gefahr: nicht für den durchgebildeten Musiker, dessen eigene Erfassung der Materie stets korrigierend wirken wird, sondern für den Laien, der die Lektüre von Lebensbeschreibungen zwecks Erweiterung seines Gesichtskreises und zur Gewinnung fester Richtlinien für seinen eigenen Betrachtungsstandpunkt betreibt. Er wird fast unmerklich von dem Schildernden beeinflußt werden, in seinem Hirn werden sich neben logischen Schlußfolgerungen auch scheinlogische, neben überpersönlichen Urteilen auch persönliche ihren Platz erringen und seine Einstellung wird bis zu einem gewissen Grade mit der des Biographen parallel laufen, bis — ja, bis er dazu angeregt wird, eine verschieden eingestellte Lebensbeschreibung desselben Künstlers zu lesen.

Aber nicht nur die Einstellung des Biographen zu dem Künstler, dessen Leben er schildert, sondern auch die Art und Weise, wie er an den Stoff herangeht, ist von ungeheurer Wichtigkeit für den Eindruck, der auf den Leser erzielt wird. Und so erschien es mir besonders begrüßenswert, daß zu gleicher Zeit drei Lebensbeschreibungen auf meinen Schreibtisch flatterten, von denen jede sich von der anderen durch die Betrachtungsart des Biographen unterscheidet.

A. Niggli stützt sich in seiner Beschreibung des Lebens und Wirkens Franz Schuberts auf Realitäten. Das tatsächlich Gegebene, und zwar nicht nur die äußeren Lebensumstände, sondern das unverrückbar in Schuberts Werken Ausgedrückte ist für ihn maßgeblich. Mit großem Fleiß ist das Material zusammengetragen (und in dieser neuen und ergänzten Ausgabe erweitert), manch feine Beobachtung eingeflochten. Die Person des Biographen aber steht abseits, ihre persönlichen Anschauungen und Empfindungen sind nach Möglichkeit ausgeschaltet, ja es scheint mir fast, als wäre Niggli in seinem Trachten nach reiner Sachlichkeit etwas zu weit gegangen.

Um so persönlicher ist Richard Wetz' Lebensbeschreibung Franz Liszts gehalten. Unendlich flüssig geschrieben — sie liest sich wie ein Roman —, unter Verzicht auf Details, gibt Wetz sein ganzes, höchsteigenes Wesen in diesem Büchlein wieder, kämpft kraftvoll für seine künstlerischen Überzeugungen, schlägt mitunter recht heftig um sich, wenn es gilt, gegen Wege unserer Zeit, die ihm als Irrwege erscheinen, zu Felde zu ziehen, und bietet so manchmal Urteile von höchstem sittlichen und künstlerischen Wert, manchmal auch Äußerungen, die zum Widerspruch, zumindest zur Einschränkung reizen.

Im Wesen zwischen den Vorgenannten steht Max Steinitzer in seiner Lebensbeschreibung Tschaikowskys. Sein Betrachtungsstandpunkt ist ein fast ärztlich-pathologischer, seine Schilderung und die vorbildliche Gliederung des Werkes aber eine prächtig-wissenschaftliche, so daß das Einfließen persönlicher Züge ihr nur erhöhten Reiz gewährt. Allgemein unbekannte Momente aus dem Leben des Tondichters tauchen auf, eine gesund-kritische Darstellung der Werke tritt hinzu und regt zu näherer Beschäftigung mit dem Tondichter an.

So bieten die drei Büchlein, jedes in seiner Art, Schönes: Niggli in seiner gewissenhaften Sammlerart, Wetz in seinem künstlerisch-stürmenden Glaubensbekenntnis und Steinitzer in seiner echt wissenschaftlichen, dabei durch die Gewinnung tiefgründiger psychologischer Erkenntnisse vertieften Darstellung, die mir als Muster einer biographischen Arbeit erscheint. Robert Hernried, Berlin.

H. PESTALOZZI: Kehlkopfgymnastik. Der Weg zu einer schönen Stimme auf Grund einer neuen Entdeckung eines Trainings der Stimmmuskulatur. 8°,60 S. Leipzig, Verlag F. E. C. Leuckart.

Bei dem großen Fleiß und tiefen Ernst des Verfassers ist es doppelt bedauerlich, zu sehen, wie er sein literarisches Wissen einseitig aus so trüben Quellen wie Armin, Thausing und Feuchtinger schöpft! Es bedeutet keine „neue Entdeckung", daß Singen Muskeltraining ist: Beim guten Sänger reift die Stimme aus dem Kopftonpiano über die Mittelstimme allmählich zum ff des Volltons. — Tonlose Kehlkopf- und Zungenübungen mit dem Daumen im Munde sind nach meiner Erfahrung zwecklos, ja schädlich; das Gähnen (NB. mit geschlossenem Munde!) ersetzt ohne Gefahr alle diese Experimente auf einfache natürliche Weise. Die Stimmuskeln werden am besten durch das Singen selbst trainiert. Ebensowenig halte ich vom Üben einzelner Atmungsarten, da es den Anfänger nur verwirrt. Bei richtigem Ansatz vertieft der wachsende Ton die Atmung von selbst mehr und mehr zur Costo-abdominalen Atmung, bis im Forte das Gefühl der Atemstütze eintritt, und der Brustkorb von allein erhoben bleibt. — Gewiß will der Verfasser das Richtige, wie die Bemerkungen über den Muskelantagonismus und die dadurch zu gewinnende Elastizität des ganzen Stimmorgans beweisen. — Die Broschüre ist lesenswert und verlangt umfassende Beherrschung der Gesamtliteratur, um die Spreu kritisch vom Weizen zu unterscheiden.

DERSELBE: Die deutsche Bühnenaussprache im Gesang nach neuesten Feststellungen für Sänger, Chorleiter usw. mit stimmbildnerischen Winken. 8°, 60 S. Leipzig, Verlag F. E. C. Leuckart.

Das Büchlein ist zu empfehlen. Es enthält fast nur Gutes und Richtiges. Freilich bringt es kaum etwas, was Guttmann, Siebs und andere nicht schon gesagt haben. Dr. W. Reinecke-Leipzig.

ADOLF SANDBERGER, Orlando di Lasso und die geistigen Strömungen seiner Zeit (Akademie-Festrede) Gr. 4°, 36 S. München, Verlag der B. Akademie der Wissenschaften in Kommission des Verlags R. Oldenbourg, München.

Eine meisterhafte Arbeit, die die Forschungen zusammenfaßt, die der erste Orlando-Spezialist über den großen Meister in langen Jahrzehnten angestellt, zugleich im Hinblick auf das Thema von neuem aufgenommen und mithin erweitert hat. Die einzigartige Vielseitigkeit Orlandos wird zu einem großen Teil aus den außerordentlichen, gerade auch außermusikalischen Anregungen erklärt, die der Jüngling aus Italiens Natur, Kunst und Gesellschaft erhielt. Nach Lektüre der Schrift steht jedem das Bild Orlandos klar vor Augen, wobei er sich der außerordentlichen Arbeit, die dahinter steckt, kaum bewußt wird. Sie müßte denn auch dem breiteren Musikpublikum durch eine Sonderausgabe zugeführt werden, wobei auf einiges „all zu Bayrische" verzichtet werden könnte. —s.

DESZÖ KORDY: Fantaisie Hongroise pour Violoncello avec Piano. Verlag Schott & Co. Ltd., London.

Diese für den Solisten dankbar geschriebene Fantasie ist im Stil der üblichen ungarischen Rhapsodien gehalten. Sie wird, von einem temperamentvollen und technisch sattelfesten Spieler vorgetragen, dank ihrer geschickten Faktur eine starke äußere Wirkung erzielen.

PAUL SCHRAMM: Zwei Intermezzi für Violoncello und Klavier. Verlag Ries & Erler, G. m. b. H., Berlin.

Der bekannte Pianist, der sich in letzter Zeit mehr und mehr der Komposition zugewendet hat, erweist sich in diesen beiden gediegenen Stücken als mit den modernen musikalischen Ausdrucksmitteln durchaus vertraut. Während das stimmungsvolle erste mehr beschaulichen Charakter trägt, besticht das zweite durch rhythmische Feinheiten. Der Klavierpart ist stets selbständig, ohne das Soloinstrument zu erdrücken. Cellisten, die mehr auf wertvolle Musik als auf die gerade in der Celloliteratur zu sehr überwiegenden seichten Salon- und Virtuosenstücke sehen, seien Schramms Intermezzi empfohlen. Dr. P. Rubardt.

J. WINKLER: Die Technik des Geigenspiels. III. Teil: Anfangsunterricht. 8°, 190 u. 29 S. Verl. Jul. Doblinger, Leipzig-Wien. 1925.

Eines der besten Bücher, welche in letzter Zeit über Geigentechnik geschrieben worden sind. Der Autor versteht es, die schwierige geigentechnische Arbeit dem Geigenden leicht zu machen. In sehr eingehender Weise wird die Technik der rechten und linken Hand behandelt, und was an äußeren Hilfs-

mitteln möglich ist, wird hier dem Lernenden geboten. Ob allerdings der Geiger nur durch Anleitung in der mechanischen Technik zum musikalischen Ideal durchdringen kann, mag dahingestellt bleiben. Clara Vögele.

KLASSISCHE VORTRAGSSTÜCKE für Violine und Klavier. Zwei Bände. (Bearbeiter: Schwalm-Bassermann.) Steingräber-Verlag, Leipzig.

Es handelt sich mit wenigen Ausnahmen um Übertragungen von beliebten Klavier- oder Gesangsstücken aus der Bach-Händel-Zeit bis zu Chopin, die hier in doppelter Bearbeitung instruktiven Zwecken dienstbar gemacht werden. Weniger vorgerückte Spieler bedienen sich der einfacheren Fingersatz- und Strichvorschriften von Rob. Schwalm, während die musterhaften Bezeichnungen von Hans Bassermann von den höheren Lagen ausgiebigen Gebrauch machen. Die Stücke können als zugleich nützliche und angenehme Studien des Vortrags angelegentlich empfohlen werden. Dr. H. Kleemann.

FRITZ FLEMMING: 25 melodische Studien für Oboe mit leichter Klavierbegleitung. Verlag J. H. Zimmermann, Leipzig.

Der Aufbau jeder einzelnen Studie ist in klassischer Form gehalten. Alles Erforderliche zur Erzielung eines guten Vortrags, einer abgerundeten Technik und eines schönen Tones ist in diesem Werke zu finden. Im 1. Band sind die leichteren, im 2. Band die schwereren Tonarten bevorzugt.

Auf jeden Fall ausgezeichnetes Übungsmaterial für Fortgeschrittene, die sich zu tüchtigen Oboe-Künstlern heranbilden wollen. Die einfache Klavierbegleitung ist eine wesentliche Unterstützung für den Bläser zur Schärfung des Gehörs, da er gezwungen ist, sich der Stimmung des Klaviers anzupassen. H. Me.

JUCHHEISSA JUCHHEI! Lieder für die Jugend herausgeg. von Hans Enders, Gust. Moißl und Kurt Rotter. Deutscher Verlag für Jugend und Volk, Wien.

Es ist der zweite Teil eines Liederbuches — wohl für die Schulen Österreichs — und ist seiner Anlage nach für das 3. und 4. Schuljahr berechnet. Die Lieder, edelstes Volksgut, nach Rhythmus, Tonalität, Mehrstimmigkeit und Stimmumfang methodisch geordnet, verraten eine kundige, pädagogische Hand. Ich vermisse nur das geistliche Volkslied, jedoch läßt sich hier ein abschließendes Urteil erst fällen, wenn die ganze Sammlung vorliegt. Durch eine große Auswahl kindlicher Verse zum Erfinden eigener Melodien ist neueren Forderungen Rechnung getragen. Farbenfrohe Bilder und Zeichnungen von Erich Schütz, sowie lustige Reime und Sprichwörter bringen das Buch dem Kinde näher. Vergleicht man diese Sammlung mit anderen Schulausgaben der letzten Jahre, so steht sie neben Jödes „Musikant“ unerreicht da. Über den Wert der Harmoniebezeichnung für Gitarre läßt sich streiten, sie führt allzu leicht zur Schrammelbegleitung. Eines befürchte ich bei dieser Sammlung, daß, wenn alle Bände so umfangreich werden, die Sammlung ziemlich kostspielig wird. H. M. Gärtner.

GÜNTER RAPHAEL: Kleine Sonate (E-Moll) für Klavier op. 2. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Brahmsisch im Satz, regerisch im Ausdruck und in der Harmonik, raphaelisch in der Klarheit und Knappheit der Formgestaltung, innerliche, ein wenig grau und schwerblütig gefärbte Musik eines feinsinnigen und gebildeten jungen Musikers. W. N.

ALTE LAUTENKUNST AUS DREI JAHRHUNDERTEN. 2 Hefte, herausgegeben von Hans Dagobert Bruger. Verlag N. Simrock, Berlin und Leipzig.

Schwieriger als die Erweckung der Gitarrenkunst des 19. Jahrhunderts gestaltet sich eine Wiederbelebung der noch älteren Lautenmusik des 16. bis 18. Jahrhunderts. Erstens fordern die Tabulaturbücher jener Zeit umfangreiches musikhistorisches und -theoretisches Wissen von ihren Bearbeitern, zweitens sind die ursprünglichen Wirkungen der alten Stücke auf dem gänzlich veränderten Instrument der Gegenwart schwer zu erzielen, drittens geht das Verständnis für diese ehrwürdigen Denkmäler der Tonkunst dem breiten Publikum von heute völlig ab. Um so verdienstlicher ist es, wenn ein so gründlicher Kenner der Tabulaturen wie H. D. Bruger trotzdem das Werk angreift und dem Kreis der Interessenten so geschickte Bearbeitungen wie die vorliegenden zur Verfügung stellt.

JOH. SEB. BACH: Kompositionen für die Laute, hrsg. von H. D. Bruger. Denkmäler alter Lautenkunst, Bd. I. Julius Zwißlers Verlag, Wolfenbüttel.

Dieses Heft bedarf keiner Empfehlung. Die bisher unzugänglichen Originalkompositionen Bachs für die Laute zum ersten Male gesammelt und herausgegeben! Das sollte genügen, nicht nur den Lautenisten, sondern jeden Musikfreund aufmerken zu lassen. Der Name des Herausgebers bürgt für historische Treue und sachverständige Bearbeitung. Erich Wild.

FRITZ SCHERTEL: Berceuse für Violoncell (oder Violine) und Klavier. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Ein auch im Begleitpart ansprechendes Vortragsstück voll romantischer Schwärmerei, das, wie bei dem Autor, dem bekannten Leipziger Cellisten, nicht anders zu erwarten, der Natur des Instruments aufs beste angepaßt ist. Dr. H. Kleemann.

Anzeige von Musikalien

Sigfrid Karg-Elert: Kleine Sonate C-dur (in einem Satz) für Violine und Klavier. op. 67. Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig 1925.

Sehr ansprechend, geistreich unterhaltend, klanglich reizvoll. Im Gegensatz zur Mehrzahl der modernen Duo-Sonaten ohne ausgesprochen virtuose Ansprüche, daher auch dem guten Dilettanten zugänglich.

N. Medtner: Zwei Canzonen mit Tänzen. op. 43. Nr. 1: C-dur. Nr. 2: h-moll. J. H. Zimmermann, Leipzig 1925.

Hübsche Stücke romantischer Richtung. Nationalrussische Töne klingen leise an. Technisch nicht ganz leicht.

Robert Gund, II. Sonate (a-moll) für Violine und Klavier op. 44. Ludwig Doblinger, (Bernhard Hermansky,) Wien—Leipzig. 1925.

Für eine Sonate ist der Inhalt doch gar zu harmlos. Diese teils gefühlsselige, teils an die Grenzen des Banalen streifende Musik wird im Salon ihre Liebhaber finden.

Jan Brandts-Buys: Suite (D-dur) für Violine und Klavier. op. 43. Ludwig Doblinger, Wien 1925.
Unterhaltungsmusik, harmonisch und melodisch unberührt vom Hauch der Gegenwart.

Hermann Kögler, Trio für Klav., Viol. u. Violoncell. op. 35. C. F. Peters, Leipzig.

Vornehme, aus echtem Gefühl quellende Kammermusik. Etwas schwerblütig, Brahmsisch angehaucht. Auch die Vorliebe für synkopische Verschränkungen und dickflüssige Chromatik der Mittelstimmen deutet auf dies Vorbild.

W. von Baußnern: Sechs Choral-Inventionen für Kirche, Schule und Haus. Für 2 Violinen und Violoncello (Nr. 5 u. 6 mit Orgel oder Harm.). Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde.

Wir wünschen diesen Triosätzen, die auch chorweise besetzt werden können, rechte Verbreitung. Sie sind ihrer Bestimmung gemäß geeignet, unsere Jugend, der sie gewidmet sind, zu polyphonem Hören zu erziehen.

Paul Kletzki: Zweites Streichquartett c-moll. op. 13. Part. und Stimmen. N. Simrock, G. m. b. H., Berlin 1925.

Kraftvolle Tonsprache, stürmisch drängend, von rhythmischer Energie erfüllt. Dem gärenden, etwas zerrissenen ersten Satz folgt ein Adagio von breitem Melodiestrom, wuchtiges Pathos kennzeichnet das Finale.

Julius Weismann, Drei Lieder aus dem Stundenbuch von Rainer Maria Rilke. Op. 82. Renk und Eichenherr, Freiburg i. Br.

Stark in der Stimmung erfaßt. Die sangbare Melodie tritt beherrschend von dem in warmen Farben getönten Hintergrund des Klavierparts hervor.

Dr. H. Kleemann.

Sigfrid Karg-Elert: „Jugend". Musik (H-Dur) für Flöte, Klarinette in A, Horn und Klavier. op. 139a. Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig. Das in allem Technischen meisterhafte Werk zeigt den Komponisten von keiner neuen Seite. Verschiedene Stilarten sind angeschlagen, die Musik glitzert und brilliert, täuscht aber nicht darüber hinweg, daß ihr seelische Werte fehlen. Georg Kiessig.

Sigfrid Karg-Elert: Zweite Sonate H-Dur für Klarinette oder Viola und Klavier. op. 139b. Ebenda. — Die Sonate ist die Bearb. von „Jugend" für eine Klarinette in A oder Viola.

A. Watermann: op. 11. Sonate c-moll für Violine und Klavier. Ries & Erler, Berlin.

Otto Siegl: op. 39. Sonate für Violine und Klavier, Ludw. Doblinger, Wien.

Beides echte Virtuosen-Sonaten für den Konzertsaal, wo sie sicher — von tüchtigen Künstlern gespielt — guten Erfolg haben werden. Rich. Paul.

Heinz Tiessen: op. 19. Drei Chorlieder. 1. Ein altes Lied vom Sterben (Gem. Chor). — 2. Mädchenklage (Frauenchor). — 3. Gebet der Mädchen zur Maria (Frauenchor). Wilhelm Rettich: op. 13. Seelenfeier (Gem. Chor). Sämtlich im Verlag von Ries & Erler, Berlin.

Tiessen und Rettich schreiben hier gequälte, ungemein schwer sangbare Harmonien; Gesänge, die weder bei Singenden noch Hörenden viel Gegenliebe finden werden. Rich. Paul.

August Göllner: Canzonetta und Menuett für Violine und Klavier. Gustav Macho: op. 10. Staccato-Serenade für Violine und Klavier. — Sämtlich bei Doblinger, Wien und Leipzig.

Mittelschwere Gebrauchsmusik gediegener Art. Die Staccato-Serenade setzt gutes Staccato voraus, andernfalls läßt sie sich auch Spiccato gut zur Wirkung bringen. Rich. Paul.

Bruno Leipold: Acht schlichte Kantaten für Chor, Soli, Gemeindegesang, Orgel und Streichquartett ad. lib. in einfachster Ausführung zum Gebrauch in Gottesdienst und Konzert. Verlag Ruh & Walser, Adliwil b. Zürich. — Bescheidene Musik für bescheidene Verhältnisse, indessen durchaus nicht etwa minderwertig. Unter dem Namen Kantate sind hier im allgemeinen sehr geschickt angerührte Choral-Potpourris verstanden. Der musikal. Satz ist gediegen. Berücksichtigt sind alle protestantischen Festtage erster Ordnung.

—: Täglich Brot. Leichte und kurze Fantasiestücke, Vorspiele und Choralbearb. zum Gebrauch in Haus u. Kirche. 3 Hefte. Ebenda. — Neben Leipold sind in dieser Sammlung eine Reihe Komponisten, wie Franziskus Nagler. Joh. Merkel, O. Stapf u. a. vertreten, auch einige Bearbeitungen älterer Musik sind dazwischen gestreut, kurz, es ist für verschiedene Geschmacksrichtungen gesorgt.

Oskar Stapf: Luther der Gottesstreiter. Ein Reformationsfestspiel in Dichtung und Gesängen f. Sopran-Tenor-Bariton-Solo, Männer- u. gem. Chor, Gemeindegesang u. Orgel bzw. Harmonium zusammengestellt. Ebenda. — Hat eine ähnliche Tendenz wie die Leipold-Kantaten.

C. Knayer: „Traute Klänge". 16 Originalkompositionen für Harmonium. Ebenda.

K. Forchert: Musik für Kammerorgel (ein Manual ohne Pedal). Raabe & Plothow, Berlin.

Kreuz und Quer

Die nächste Gewandhaussaison

wird im Zeichen der Wiederherstellung der Tradition stehen, so daß die Kämpfe nicht umsonst waren. Es finden wieder zwanzig Abonnementsabende (darunter zwei Chorkonzerte) statt, und außerdem zwei Konzerte außer Anrecht zu halben Preisen, sodaß sogar die frühere Zahl von 22 Konzerten in gewissem Sinne erreicht wird. Sämtliche Konzerte werden denn auch wieder von dem eigenen Orchester bestritten, der unwürdige Zustand, ein fremdes Orchester heranziehen zu müssen, um überhaupt einigermaßen eine größere Anzahl von Konzerten veranstalten zu können, hat damit aufgehört. Von den 22 Konzerten wird Furtwängler im ganzen zwölf leiten — also zwei mehr als in der fatalen letztjährigen Saison —, außerdem eines außer Anrecht; für die anderen Konzerte sind Gastdirigenten verpflichtet, und zwar Dr. Georg Göhler, Otto Klemperer, Dr. Karl Muck und Bruno Walter. Außerdem sind von der Gewandhausdirektion zwei besondere Solistenabende mit Maria Jvogün und Sigrid Onegin vorgesehen. Im letzten Jahr fanden nicht weniger als sechs derartige Solistenabende statt, doch hat sich diese große Zahl nicht bewährt, war auch wohl nichts anderes als ein Ausfluß der konfusen und zerrütteten Gewandhausverhältnisse. Denn von einem „wöchentlichen Konzert" konnte nicht mehr geredet werden, ergaben sich doch fortwährend Zeitspannen von 14 Tagen zwischen zwei Gewandhauskonzerten.

Es ist nunmehr zu hoffen, daß die hauptsächlichsten Erschütterungen, denen das berühmte Konzertinstitut in den letzten Jahren ausgesetzt war, ihr Ende erreicht haben, was niemand lieber sein kann als gerade auch uns.

Eine Erinnerung an Anton Bruckner

die noch wenig bekannt sein dürfte, und in welcher der bisweilen derb-naive Charakter des Meisters recht ergötzlich zum Ausdruck kommt, teilte der bekannte Pianist und Bearbeiter August Stradal vor einigen Jahren im „Prager Tageblatt" mit. Wir lassen sie ungekürzt hier folgen:

Als ich Ende Juli 1886 in Bayreuth weilte, in jener für mich so schweren Zeit, als Liszt an Lungenentzündung darniederlag und in der Nacht vom 31. Juli auf 1. August starb, traf ich mit Meister Bruckner zusammen, welchen Liszts Tod in größte Aufregung versetzte, trotzdem er ihm menschlich und künstlerisch fernstand. Zu der Aufregung, in welche ihn Liszts Hinscheiden versetzte, kam noch ein Umstand, der seine Nervosität steigerte. Frau Cosima Wagner hatte Bruckner aufgefordert, während des Requiems auf der Orgel zu improvisieren. Bruckner, schon in großer Verstimmung, wählte ein Thema aus dem Parsifal. Merkwürdigerweise hatte diesmal den großen Improvisator die Phantasie verlassen und fast verzweifelt verließ der Meister am Schluß die Orgel. Zu all diesen Aufregungen war er gerade auch noch ganz im Banne seiner achten Sinfonie, die er damals zu überarbeiten begann. (Der erste Entwurf entstand schon 1885.) Ich war während des Requiems am Kirchenchore und begleitete Bruckner, nachdem er geendet hatte, in sein Hotel (Angermann). Sein einziger Wunsch war: Nur fort von Bayreuth! Er bat mich, den allernächsten Zug nach München zu erfragen, und lud mich ein, mit ihm zu fahren. Wir hatten verabredet, uns um 1 Uhr am Bahnhof zu treffen, und ich verließ ihn vor seinem Hotel. — Am Bahnhof traf ich den langjährigen, treuen Freund Liszts, den Musikverleger Táborszky aus Pest, der zu spät zum Leichenbegängnisse Liszts eingetroffen war und nun auch mit dem Zuge über München nach Pest zurückkehren wollte. Ich lud Táborszky ein, mit mir zu fahren, und sagte ihm auch, daß Bruckner mit demselben Zuge nach München reisen würde, nicht ahnend, welche Katastrophe ich mit meiner gutgemeinten Einladung heraufbeschwor. Táborszky, der keine Ahnung von Bruckners Werken und seiner Größe hatte — es war damals noch kein Ton Bruckners in Pest erklungen —, erwartete mit mir Bruckners Ankunft am Bahnhof. Im letzten Augenblick vor Abgang des Zuges kam Bruckner gerannt, mit einer

riesigen, blumiggestickten Tasche; ich erlaubte mir noch eilig Táborszky als Liszts treuesten Freund vorzustellen. Jedoch der Übelgelaunte schreit, mit allen Zeichen der Ungeduld: Herr Táborszky, schaun's mich nicht so freundlich an, Sie verlegen ja doch nix von mir! Übrigens der Herr Stradal ist g'rad so wie sein Meiszer Liszt, alleweil muß er Gesellschaft um sich haben, nie is er allein, es fehlt nur noch, daß auch Damen mit ihm fahren — dös wär' pikant!" Sprach's und stieg wutentbrannt ein, uns ganz verdutzt stehen lassend. Ich erklärte dem bestürzten Táborszky, daß Bruckner, sonst der beste Mensch der Welt, durch Liszts Tod und seine Improvisation furchtbar erregt sei und es am besten sei, ihn allein zu lassen, bis er sich beruhigt habe. Wir nahmen also in dem Coupé neben Bruckner Platz und fuhren getrennt von dannen. In Weiden gab es etwas längeren Aufenthalt; plötzlich tauchen vor unserem Fenster zwei Biermaßkrüge auf und Bruckner, der sie emporhielt, ruft: „Prosit Stradal, Prosit Herr Táborszky! Da bring' ich euch Bier und komm' jetzt zu euch!"

Hocherfreut leerten wir die riesigen Krüge auf des Meisters Wohl und der schönste Friede war hergestellt. Bruckner wurde sehr gesprächig, erzählte von seiner achten Sinfonie, von der Totenglocke, welche am Schlusse des ersten Satzes imitiert wird, vom deutschen Michel, der im Scherzo tanzt, von den reitenden Kosaken bei der Zusammenkunft der Kaiser von Österreich und Rußland (Anfang des letzten Satzes) und von dem mächtigen Bläser-Thema, das die beiden Herrscher vorstellen soll. Doch plötzlich inmitten dieser Ausführungen wurde Bruckner wieder still. Taborszky hatte nämlich ein asthmatisches Leiden und schnaufte infolgedessen geräuschvoll durch die Nase, was Bruckner zusehends nervöser machte. Nach einer Weile des Schweigens erklärte Bruckner, daß er Herrn Táborszky ob dieses Übels wohl sehr bedaure, daß er aber das Schnaufen nicht aushalten könne, und verließ unser Coupé wieder, samt seiner blumigen Tasche, im Nebencoupé Platz nehmend.

Am Abend erreichten wir München, von wo Táborszky gleich weiterfuhr; Bruckner aber war noch unentschlossen, ob er in München bleiben oder noch nachts gegen Linz weiterreisen solle. Wir nachtmahlten im Bahnhofsrestaurant. Plötzlich frug mich Bruckner, von wo man den Großglockner sehen könne, es sei ein langgehegter Wunsch von ihm, diesen Bergriesen einmal zu sehen. Ich, durch all die seelischen Aufregungen beim Tode Liszts schon etwas mente captus, erwiderte dem Meister, daß er nur nach Zell am See zu fahren brauche, dort könne er den Großglockner erschauen. Wie Bruckner diese Botschaft vernahm — ich hatte in meiner Zerstreutheit und als schlechter Alpinist das Kitzsteinhorn mit dem Großglockner verwechselt!! —, war er ganz Feuer und Flamme für die Idee und fuhr mit dem Nachtzug über Wörgl nach Zell am See. Als ich im September 1886 in Wien den Meister wieder aufsuchte, wurde ich sehr schlecht empfangen. Nach dem Grund seiner Verstimmung gefragt, erwiderte er: „Er Viechskerl, er Halawachel (beliebter oberösterreichischer Ausdruck von Bruckner), er hat mich schön angeschmiert! Um 4 Uhr früh bin ich damals in Zell am See aus dem Schnellzug ausg'stiegen, frag' den Stationschef, wo man da den Großglockner sehen kann, der lacht mich aus und sagt, daß man den hier überhaupt nicht sehen kann; ich müßt' vier Stunden auf die Schmittenhöh' 'naufkriechen, von dort oben könnt' ich bei klarem Wetter den Großglockner erblicken. Der Zug war indessen fortg'fahren und ich mußte bis Nachmittag auf den nächsten Schnellzug warten! Hol' ihn der Teufel mit seinem Großglockner!" Bruckner hat mir diese Geschichte noch oft vorgehalten und wenn in Gesellschaft von Bergpartien die Rede war, immer ironisch geäußert: „Herr Stradal ist ein berühmter Alpinist!"

Bernard Shaw anläßlich seines 70. Geburtstages

zu gedenken, hat auch die deutsche Musik Anlaß. Weniger deshalb, weil der irische Dichter, der sich früher auch als Musikkritiker betätigte, zur Musik immerhin etwas nähere Beziehung hat als die meisten heutigen Dichter, sondern überhaupt seiner Stellung zur Kunst und zum Leben wegen. Dürfte sich schließlich vielleicht auch herausstellen, daß sich unüberbrückbare Gegensätze zwischen Shaw und deutschem Empfinden ergeben, so unterliegt doch kaum einem Zweifel, daß Shaws nüchterne, auf möglichste Illusionszerstörung gestellte Lebens- und Kunst-

auffassung gerade auch vom deutschen Musiker verarbeitet werden müßte, und zwar deshalb, weil er dann vieles klarer sehen dürfte und somit sich auch besser für den Kampf um seine Existenz in der kommenden Zeit stählt. Übrigens ist manches, was Shaw vertritt, in früheren Zeiten gebräuchliche Anschauung gewesen, vor allem seine Auffassung, daß der Künstler — der Dichter, Maler, Komponist — inmitten des praktischen Lebens zu stehen, keine Sonderstellung einzunehmen habe, sondern sich der Gesellschaft, wenigstens zunächst einmal, einordnen solle und müsse. Das Gegenteil, abseits der Menschheit zu stehen, sich von ihr aber unterhalten zu lassen, sei für den Künstler beschämend, ja sogar „unehrenhaft". Das klingt denkbar unromantisch, wäre aber gerade jedem Komponisten der Renaissance bis ins 18. Jahrhundert geläufig gewesen. Shaw ist es mit dieser Auffassung bitter ernst. Gerade der Künstler darf von der Gesellschaft nicht verzogen werden, er hält ein Land für verloren, wenn in diesem „Künstlersein soviel heißt, als kein Lebenswissen, keine Disziplin, keine Grundsätze, keine feste Position unter den Menschen haben, während andererseits derselbe Künstler schon mutwillig und eingebildet werden darf auf Grund seiner technischen Geschicklichkeit, die er nicht einmal immer hat". Und er fährt — in der Vorrede zur deutschen Gesamtausgabe 1910 — fort: „Denn heutzutage nehmen die Menschen von nichts mehr Lehren an, außer von der Kunst. Die Kirchen sind leer, außer wenn der Musiker und der Redner sie füllt, und wenn unsere Künstler nicht Propheten und Priester sind, so kann uns nichts vor gesellschaftlicher Fäulnis retten als die plumpen Kräfte des Junkertums." Das richtet sich scharf gegen alles Literatentum, das wir in seiner Art auch in der Musik nur allzu stark vertreten haben. Der Künstler, also auch der Komponist, soll, ganz prosaisch ausgedrückt, ein nützliches Mitglied der Gesellschaft sein, zu welchem Zwecke er das Leben aus eigener Anschauung, nicht nur aus Büchern, kennen muß, und so sollen die Fragen des Lebens auch mit die seinigen sein.

Keinem schärfer Blickenden kann entgehen, daß wir heute auch in der Tonkunst in einer Periode starker Ernüchterung stehen, einer Ernüchterung, die den meisten vorläufig nur in antikünstlerischem Lichte erscheint. Sie müssen sich aber darüber klar werden, daß es sich nur um eine Ernüchterung im Verhältnis zur romantischen Kunstauffassung handelt, die von ihrer Geschwollenheit noch sehr viel verlieren darf, bis wir zu einer einigermaßen „normalen" Kunstauffassung gelangt sind. Mit der Ernüchterung allein ist's freilich nicht getan, mit ihr muß eine innere seelische Konzentrierung in Verbindung stehen, die dann auch imstande sein wird, das heutige „nüchterne" Leben künstlerisch zu gestalten, d. h. an seiner Formung mit zu arbeiten. Ist's zufällig, daß gerade der Illusionszerstörer Shaw vor allem in Deutschland gelesen und aufgeführt wird, kaum ein anderer zeitgenössischer Dichter derart zur Stellungnahme und zum Nachdenken zwingt? So wollen wir uns denn darüber freuen, daß dieser Mann, der schließlich wohl doch mehr aufbauend als zerstörend wirkt, anläßlich seines 70. Geburtstags gerade in Deutschland so sehr gefeiert worden ist.

Bernard Shaw-Anekdoten

In einem Londoner Salon war große musikalische Soirée. Ein verhältnismäßig bekannter, aber im Grunde wenig bedeutender Violinvirtuose interpretiert ein berühmtes Stück. Die Dame des Hauses, die sich schmeicheln durfte, unter den Geladenen auch den berühmten Bernard Shaw zu sehen, nähert sich diesem mit strahlender Miene. „Nicht wahr, ein ausgezeichneter Künstler?" fragt sie. Shaw bleibt stumm. — „Nun, was halten Sie von ihm?" — „Ich finde, er spielt wie Paderewski," antwortet der Autor von Caesar und Kleopatra. Etwas bestürzt entgegnet die Wirtin: „Aber Paderewski spielt nicht Violine." „Dieser Herr ebensowenig!" war die Antwort des unverbesserlichen Humoristen.

Zu der Zeit, als Shaw noch Musikkritiker war, spazierte er einst mit einem Bekannten im Gespräch vertieft durch die Straßen Londons. Plötzlich werden sie durch einen Leiermann unterbrochen, der ihnen mit vorgehaltenem Hut in den Weg tritt. Shaw, unwillig über die Störung, schleuderte dem bestürzten Kurbelmann ein donnerndes „Presse!" entgegen, worauf dieser denn auch schleunigst den Rückzug antrat.

Frankfurt a. M. darf den Ruhm für sich beanspruchen,

zur Zeit von allen deutschen Städten die am internationalsten eingestellte zu sein, was sie in verschiedener Beziehung auch nach außen kund gibt. Zunächst ist sie erste und überhaupt einzige deutsche Stadt, die die Internationale Gesellschaft für neue Musik einlud, ihr nächstes Musikfest in ihren Mauern abzuhalten, und tatsächlich findet dieses denn auch in Frankfurt statt. Wie die Verhältnisse in der Musik, d. h. in der tonangebenden „deutschen" musikalischen Presse liegen, findet man dies auch derart selbstverständlich, daß hierüber auch nicht ein Wort verloren wurde, man sich im Gegenteil darüber freute, daß Frankfurt der Stadt Warschau, die sich ebenfalls um das Musikfest beworben hatte, vorgezogen wurde. Nun hat Frankfurt seinem internationalen Liebeshunger aber auch noch in anderer Weise Ausdruck zu geben gesucht, sofern der Magistrat den Antrag einbrachte, alljährlich am Geburtstag Goethes einen Goethepreis in Höhe von 10000 Mark zu verabreichen, und zwar auf Grund internationaler Beurteilung, so daß den Preis gerade so gut ein ausländischer Dichter erhalten kann wie ein Deutscher. Dieses Mal ging die Angelegenheit aber nicht so glatt vonstatten, da es der Magistrat nicht mit deutschen, international geführten Musikern zu tun hatte, sondern mit deutschen Dichtern. In zum Teil schärfster Form wandten sich gegen den „vermessenen Aberwitz" der Generalsekretär der Schillerstiftung, der Dichter Heinrich Lilienfein nebst dem Vorsitzenden Fr. Lienhard wie auch Ludwig Fulda als Vorsitzender deutscher Bühnenschriftsteller und Komponisten, wobei vor allem auf die Not der deutschen Dichter und Schriftsteller hingewiesen wird, „die ich (Lilienfein) in meinem Wirken für eine deutsche Schillerstiftung täglich vor Augen sehen und die, vor den Besten nicht Halt machend, ins Grenzenlose wächst." Der Protest dürfte seine Wirkung auch kaum verfehlen und so wird sich Frankfurt wohl nur mit dem Ruhm begnügen dürfen, die erste deutsche Stadt zu sein, die ein internationales Musikfest finanzierte.[1]) Die internationalen Herren werden auch jedenfalls nicht zu befürchten haben, daß sie von der reichen Stadt gleich dem Deutschen Musikverein im Jahre 1924 wie ein Handwerksburschenverein empfangen und traktiert werden. Sondern da wird's hoch hergehen; denn das internationale Fähnlein liegt dem Magistrat der Stadt Frankfurt nun einmal näher, näher als das Hemd über der „Goethe"-Brust.

Puccini über seine Kunst

Der berühmte Komponist schrieb einmal: „Was habe ich mit Helden und unsterblichen Gestalten zu schaffen? In solcher Umgebung behagt es mir nicht. Ich bin nicht der Musiker der großen Dinge, ich empfinde die kleinen Dinge, und nur sie lieb' ich zu behandeln. So gefiel mir Manon, weil sie ein Mädchen von Herz war und nichts darüber. So gefielen mir jene vier lustigen Gesellen der „Bohême", weil es so liebe Burschen waren, leichtsinnig, aber gemütvoll und ohne den Anspruch, den anderen imponieren zu wollen. Und so hat mir auch Butterfly gefallen, weil es ein so kleines weibliches Ding ist, das aber zu lieben versteht bis zum Tod und dann noch wie eine große Dame zu sterben weiß; auch sie ein kleines zerbrechliches und liebes Frauenzimmerchen, gleich einem Spielzeug ihres Landes, und ohne Ansprüche auch sie . . ."

[1]) Wie eben gemeldet wird, ist der Antrag abgelehnt worden; der Preis wird nun an deutsche Dichter verteilt.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Liebeszauber“, Ballett von Manuel de Falla (Berliner Staatsoper).

„Das Mahl der Spötter“, Oper von Umberto Giordano (Deutsche Urauff. im Stadttheater Osnabrück).

„Sündflut“, Oper von Alfred Kirchner (Landestheater Schwerin).

„Heliodor“, Oper in 3 Akten von Gustav Kneip (Stadttheater Krefeld).

„Prinzessin Girnara“, Oper von Egon Wellesz nach einem Text von Jacob Wassermann (Erstauff. der Neufassung in Breslau).

„Ol-Ol“, Oper von Alexander Tscherepnin (Opernhaus Köln).

„Ajantafresken“, Ballett von A. Tscherepnin (Nationaltheater Mannheim).

„Johnny spielt auf“, Oper von Krenek nach eigenem Text (Stadttheater Hamburg).

„Die versunkene Glocke“, Oper in 4 Akten von Respighi, Text nach dem gleichnam. Werk von Gerhart Hauptmann bearbeitet von Claudio Guastalle (ebenda).

„Judith“, szenisches Oratorium von A. Honegger (deutsche Urauff. im Kölner Opernhaus).

„Meister Pedros Puppenspiel“, pantomimische Oper von M. de Falla (ebenda).

„Der Narr“, Oper von Prokofieff (ebenda).

„Bianca“, Oper von Hermann Wunsch (Nationaltheater Weimar).

Konzertwerke:

Franz von Hoeßlin: Klarinetten-Quintett (Leipzig, Gewandhausquartett, 23. Nov.).

Arno Starck: „Die Legende vom Marienkind“, abendfüllendes Chorwerk mit drei Solostimmen und Orchester; Text nach einem Märchen von Grimm vom Komponisten (Dresden).

J. Sibelius: Sinfonische Dichtung (New York, unter Kapellmeister Damrosch).

Rudolf Rèti: „Das große Meeting“, sinfon. Kantate für Chor, Solo und Orchester nach einer Dichtung von Wladimir Majakowsky (Wien, Arbeitersinfoniekonzerte).

Felix Weingartner: Kammermusikwerk für Bläser (Wien).

Wolfgang Stresemann: Sinfonie (Berlin, unter Felix Maria Gatz).

Hans Broimer: Variationen und Fuge über „Wie schön leucht' uns“, für Orgel (Eisenach).

Hermann Wunsch: 5. Sinfonie (Berlin, unter Furtwängler).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Doktor Faust“, Ballett in 5 Akten und 8 Bildern nach einem Text Heinr. Heines von Franz Skvor (Prag, Tschech. Nationaltheater, unter Leitung des Komponisten. — Rhythmisch abwechslungsreiche, harmonisch und von seltener Farbenpracht im Instrumentalen erfüllte Musik. Wenn ihr ein Vorwurf gemacht werden kann, so ist es der mangelhafter stilistischer Geschlossenheit und der Überladung in den Tanznummern, deren das Ballett an die fünfzig enthält. —ek.

„König Roger“, Oper von Szymanowski (Warschau).

„Leonora Christina“, Oper von Siegfried Salomon (Kgl. Oper, Kopenhagen).

Konzertwerke:

Julius Klaas: Streichquartett in D-dur (Schnurbuschquartett, Auerbach i. H.).

Prokofieff: II. Sinfonie (Paris).

Alfred Huth: Variationen für 2 Klaviere über einen rumänischen Tanz von Bela Bartok (Apenrade b. Flensburg).

Albert Wellek: „Sonata quasi una Fantasia“ für Klavier; „Der Knabe“, Gesänge mit Klavier auf Worte von R. M. Rilke (Prag).

Leos Janacek: Militärsinfonie (Prag, tschech. Philharmonie unter Talich) Das fünfsätzige, in den einzelnen Teilen programmatisch geschriebene Opus ist sehr reich an musikalischer, volkstümlicher Erfindung, kraftstrotzend im Ausdrucke und von einer selbst für Janaceks Orchestertechnik unerhörten Raffiniertheit im Instrumentalen. Der kriegerische Charakter wird durch ein besonderes Orchester von 18 Militärmusikern betont, das die Einleitung des ersten Satzes besorgt und sich im Schlußteile des letzten Satzes mit dem Gesamtorchester zu unglaublicher Kraftentfaltung verbindet. —ek.

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Über die Sommerkonzerte unserer beiden Studentengesangvereine, des „Paulus“ und des „Arion“, seien wenigstens ein paar Bemerkungen gemacht. Der erstere gedachte in sinnigster Weise Webers, des im ganzen so schmählich gefeierten größten musikalischen Jubilars dieses Jahres, im ersten Teil seiner Vortragsfolge mit vier Chören, zwischen denen ein Max Pauer die C-Dur-Sonate spielte. Mit welcher Zartheit die „Pauliner“ unter der lind ausgleichenden Hand von Prof. Brandes die getragenen Chöre, unter ihnen das wunderschöne, in reichsten Melismen dahinziehende Schlummerlied: Sohn der Ruhe, vortrugen, darf wohl angemerkt werden, und es war beinahe überraschend, daß die Zuhörer nicht fasziniert wurden. Der zweite Teil war nordischen Meistern gewidmet, wobei es zur Uraufführung eines größeren Werkes mit Klavier, „Vor der Schlacht“ von J. Haarklou (Gedicht von Körner), kam, gesund empfundener und gut geschauter Musik, die weiteren Kreisen

empfohlen werden kann. Der an Zahl bedeutend schwächere „Arion“ legte sein Hauptgewicht auf Chöre mit erneuerten Stilprinzipien, sang nämlich drei Lönslieder von Lendvai und drei Chöre der Tanzlied-Suite op. 63 von J. Haas, denen sich dann noch einige freie Bearbeitungen aus Sperontes Singender Muse vom Liedermeister H. E. Koch anschlossen, die gut, aber doch etwas zu schwerfällig sind. Kochs Direktionsweise ist der spezifischen von Brandes entgegengesetzt, härter und schärfer, wenig biegsam, wie denn auch jüngeren Männerchordirigenten die besondere, mit der früheren Männerchorliteratur eng verbundene Direktionsweise ziemlich abhanden gekommen ist. Auch hier erleben wir einen Wandel, der erneuerte Chorstil schließt das „Stimmungsmäßige“, mit dem aber die frühere Literatur unbedingt rechnet, fast ganz aus. An dem gelungenen Konzert beteiligte sich das Sängerpaar Dr. Rosenthal mit wohlgewählten Liedern und Duetten von Reger, Wetz und Göhler, sowie Dr. Nestmann mit einem Chopin-Vortrag sehr wirkungsvoll. A. H.

AACHEN. Das 5. der von Peter Raabe geleiteten städt. Konzerte fand noch unter Mitwirkung von Kapellmeister Fritz Dietrich (Violine), Leo Fischer, Konzertmeister der Bratsche und Konzertmeister Hans Moth (Violoncello) statt. Leider sind Fritz Dietrich und Hans Moth inzwischen verstorben. Ersterer war ein tüchtiger Dirigent und ein ganz vorzüglicher Solist, dessen vollwertiger Ersatzmann nicht so leicht zu finden sein wird. Außerdem ist durch den Tod dieses Künstlers das Aachener Streichquartett gesprengt. Mozarts „Sinfonia concertante“, ein Tripelkonzert für Violine, Bratsche und Violoncello, das in Aachen zum ersten Male aufgeführt wurde, fand allgemeinen Beifall; weniger die dritte Sinfonie von Haydn, deren Naivität durch ein Übermaß von Vortragsbezeichnungen geschädigt wurde. Weiter hörte man von Joseph Haas die Rokokovariationen. Haas wählte sich als Thema ein köstliches, altes Stück von Ph. Kirnberger. Aus jeder Variation klingt das originelle, abgerundete Leben des Originals, ohne dasselbe zu erweitern: ein Kunstwerk im kleinen. Heinrich Rehkemper bemühte sich dagegen, den „Einsiedler“, eine lyrische Szene von Rudolf Siegel (zum ersten Male), mit klarer volltönender Stimme so zu bringen, daß sie wirkte ... es war nicht möglich; ebensowenig wie die Durchdringung der zwei Gesänge für Bariton mit Orchester von Hans Pfitzner, von denen „An den Mond“ eine instrumentale Uraufführung darstellte. Richard Wetz — dessen „Hyperion“ auf vielseitigen Wunsch als Abschluß des Abends wiederholt werden mußte — brachte als Uraufführung ein „Requiem“ in h-moll für Sopran (Ria Ginster) und Bariton-Solo (Willy Fassbänder) für gemischten Chor und Orchester. Fassbänder war als Baritonist zu steif. Das Requiem enthält viele schöne Stellen, deren jede wie ein Ansatz zu einem Höhepunkt anmutet, und doch der eigentliche Höhepunkt fehlte: Der Abschluß des Ganzen „cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es“, eine Schlußfuge, fällt sehr ab, im Vergleich zu mancher anderen Steigerung. Das 9. städtische Konzert hatte die „Johannes-Passion“ auf dem Programm.

Von den übrigen städtischen Konzerten, darunter verschiedenen Sonderkonzerten, sei ein Richard Wagnerabend besonders erwähnt. Ein anderes feierte den 100jährigen Todestag von C. M. von Weber mit der Berliozschen und Weingartnerschen Bearbeitung der „Aufforderung zum Tanz“, mit der Ouvertüre zu „Abu Hassan“, zu dem „Beherrscher der Geister“, zu „Oberon“ und zum „Freischütz“. Ferner spielte Carl Delseit (Köln) mit großer Fertigkeit das „Rondo brillant“ und das Perpetuum mobile aus op. 24. In einem der städt. Kammermusik-Konzerte brachte das städt. Streichquartett mit Herrn Karl Klein aus Düsseldorf (an Stelle des erkrankten Hans Moth), der übrigens recht vorzüglich spielte, die deutsche Uraufführung von Casellas Konzert für zwei Violinen, Bratsche und Violoncello, ein Werk, das manches Interessante bot, aber trotzdem nicht eine Einheitlichkeit der einzelnen Sätze zu erzielen vermochte. Ernst von Dohnanyi, eine Serenade, die in Aachen zum ersten Male gespielt wurde (op. 10), verfiel in diesen Fehler weniger, zumal nicht im III. Satz, der in einem flotten Vivace als Scherzo ausklang. Das Böhmische Streichquartett füllte den letzten Abend aus und vermittelte u. a. ein Quartett (op. 111) seines Landmannes Josef Suk, das ein Erlebnis in des Wortes schönster Bedeutung wurde.

Innerhalb der Volks-Sinfonie-Konzerte paradierte Felix Draeseke mit seiner tragischen Sinfonie, die, gut gespielt, unter Raabes Meisterhand eine kurze Auferstehung feierte. Draeseke arbeitet mit „alten Mitteln“, die dem modernen Publikum nicht mehr gefielen. Der Coblenzer Theater-Kapellmeister Hermann Henrich vermochte mit seinem Konzert für Violine, die von seiner Frau Lätitia Henrich schön gespielt wurde, sein Publikum kaum zu erwärmen. Im „Adam-Saal fand schließlich ein über dem Schüler -Niveau stehender Arien- und Lieder-Abend der Meisterschule für Gesang von Hövel-Lindberg statt. Musikdir. Pochhammer.

AUGSBURG. Das Ende der Augsburger Opernspielzeit brachte die Erstaufführung von Korngolds „Toter Stadt“ unter Kapellmeister Karl Tutein und der sicheren Regieführung Victor Pruschas; Sullivans „Mikado“ in Opernbesetzung; desgleichen Suppés „Boccaccio“ in ausgezeichneter Neuinszenierung und Neueinstudierung; weiterhin „Tief-

land". Schließlich ist noch der „Freischütz" zu nennen. Sowohl die Regie Carl Häuslers wie Kapellmeister Joseph Bach haben auf diese Weber-Festvorstellung lobenswerte Mühe und Sorgfalt verwendet, so daß sie als Neueinstudierung und auch Neuinszenierung nach Entwürfen Leo Pasettis, München, zu den besten Leistungen des Spieljahres zu rechnen ist. Der Wolfsschluchtakt bietet geradezu ein Vollendetes und Letztgültiges, welche Anerkennung leider nicht auch auf die anderen Szenen in voller Wirkung ausgedehnt werden kann. Den Beschluß des Opernjahres bildete der erstmals aus eigenen Kräften bestrittene und einmal gegebene „Tristan".

Das Verhältnis von Theater und Publikum spricht sich in einem Riesendefizit von mehr als 800 000 Mk. aus, in einer Summe, die fast ein Drittel des städtischen Gesamthaushaltdefizites ausmacht und beispielsweise mehr als für öffentliche Wohlfahrtspflege ausgeworfen wird. Freilich dokumentiert sich in ihr auch die Fähigkeit der über das Theater entschlußbestimmenden Kreise und Personen, über die man nicht mehr im Zweifel sein kann, nachdem sie die untragbaren Zustände noch nicht so schlimm empfunden haben, daß sie nicht für eine Weiterführung des Theaterbetriebes in „gleicher Form" auch für nächstes Jahr gestimmt hätten. Das Bedürfnis nach einer Änderung der Sachlage sprach sich einzig in der Ernennung Direktors Carl Häusler zum Intendanten aus, für die der Zeitpunkt freilich nicht gerade günstig gewählt wurde, so gerne man ihre Berechtigung dem um das Institut verdienten Mann schon in weit früheren Jahren anerkannt hätte. Einen entscheidenderen Wandel im hiesigen Theaterleben mag der nunmehr begonnene Theaterumbau, sowie eine Erneuerung der technischen Bühneneinrichtung einleiten.

Aus dem Konzertleben ist ein spätes Dirigentengastspiel Eugen Jochums nachzutragen, das mit einer ungewöhnlich ausdrucksstarken Aufführung der 4. Brucknersinfonie von den allseits gerühmten Qualitäten dieser jungen Dirigentenhoffnung bestens überzeugte. Ludwig Unterholzner.

BARMEN. Die noch unter künstlerischer Leitung des nach Hagen berufenen H. Weißbach stehende Konzertgesellschaft trat auch im 2. Winterhalbjahr mit wohlgelungenen Aufführungen an die Öffentlichkeit, die ihren Höhepunkt in dem deutschen Requiem von Johannes Brahms erreichten. Nicht vernachlässigt wurden die Werke zeitgenössischer Meister. So hörten wir Kaminskis Introitus und Hymnus, worin in linearer Schreibweise auf dem Boden der Tonalität göttliche Liebe zu Gott als dem Weltenschöpfer besungen wird. In den alten Kirchentonarten als Ausdruck des Feierlichen, Mystischen steht als Tonschöpfung edlen Charakters der Sonnenhymnus Le Laudi von H. Suter. Die Sinfoniekonzerte brachten Kompositionen der verschiedensten Richtung: Händels d-moll Konzert (Nr. 10) für Orgel und Orchester, welche erstere von Fr. Petersen-Wiesbaden meisterlich gespielt wurde; Beethovens Klavierkonzert in G-Dur, Op. 58, worin der einheimische Klaviervirtuose E. Potthof reichen Beifall erntete; Schuberts herrliche C-Dur und reizvolle B-Dur Sinfonie; Chopins anmutiges E-Dur-Konzert, von Frl. Lubka-Kolessa feinsinnig ausgedeutet; Bruckners E-Dur-Sinfonie hinterließ besonders starken Eindruck; E. von Dohnanyis romantisches Konzertstück für Cello und Orchester, Opus 16, beeinflußt durch Johannes Brahms, erfuhr durch unsern Konzertmeister Ernst Grote eine treffliche Wiedergabe.

Gering war die Zahl der Liederabende. Frau Cläre Höffker-Bergmann sang mit seelischer Empfindung Weisen von Schumann und Beethoven und Brahms; die mit einem frischen, klangvollen Sopran begabte Adelheid La Roche Tanzlieder aus den Jahren 1603, 1700 und Schubertsche Lieder.

Ein von G. Rauchenecker komponiertes, durch R. Wagner inspiriertes Oktett hörten wir u. a. in geschmackvoller Darbietung durch die hiesige Bläser-Kammermusikvereinigung, desgleichen Schumanns romantische, traumduftige Märchenerzählungen für Klarinette, Bratsche und Klavier. Tanzmusik aus 4 Jahrhunderten bescherte der Madrigalchor von Elisabeth Potz. Mit viel Geschmack und innerer Belebung sang der Chor Lieder aus dem Locheimer Liederbuch; von H. L. Haßler, Gastoldi; Hans Huber (aus Liederspiel „Tanz- und Liebeslieder", Opus 72, mit vierhändiger Klavierbegleitung, die einzelnen Nummern nicht gleichwertig); vierstimmige Ländler u. a. mehr.

Die musikalische Gesellschaft ließ das Schoenmaker-Quartett kommen, welches die Bekanntschaft mit Hindemiths Streichquartett, Opus 16, vermittelte. Freundlich aufgenommen wurde H. Ungers kleine Serenade, enthaltend u. a. ein duftiges Tanz-Scherzo, hübsches Trio, dunkle Elegie. H. Pillney und K. Delseit spielten in technischer Vollendung und Durchgeistigung auf 2 Klavieren vierhändig eine Passacaglia und Fuge von J. Bach, D-dur-Sonate von Mozart, Duettino conzertante von Busoni (nach Bach), Beethoven-Variationen von M. Reger.

Maria Philippi sang Passions- und Osterlieder von Eccard, Asola, Bach, Schubert, H. Wolf, H. Kaminski, R. Wetz. Der Madrigalchor brachte Chorlieder von H. Kaminski (mehrstimmig auf Bachsche Melodien gesetzt), R. Wetz, Ostergesänge von H. Schütz und S. Bach klangschön zu Gehör. Die hohen Anforderungen des wuchtigen Sturmchors aus Haydns Tobias-Oratorium, sowie desselben Meisters herrliche Missa Cellensis zeigte sich der von Musikdirektor Arnold geleitete Chor der mu-

sikalischen Gesellschaft vollauf gewachsen. Ein Glanzstück seltener Art ist Mozarts Scene e Cavatina für Sopran, Solo-, Oboe und Orchester. H. Oehlerking.

BRAUNSCHWEIG. Das Jahr 1925—26 bildet in der Geschichte des Landestheaters einen Markstein, denn der Intendant Dr. Ludwig Neubeck baute seine Tätigkeit auf neuer Grundlage auf, gestaltete den Betrieb reicher, lebensvoller, verlieh ihm neue Richtung und steckte ihm höhere Ziele. Vom 20. August 1925 bis zum 30. Juni 1926 bot er in 247 Aufführungen 47 Opern, 6 Tanzpantominen, 8 Sinfoniekonzerte, viele Morgen- und Abendfeiern, endlich zahlreiche Vorstellungen in Wolfenbüttel, Hildesheim, Peine, Blankenburg und Bad Harzburg. Die 4 Uraufführungen: „Admet" von Händel, „Menandra" von Kaun, „Die Stunde" von C. Lafite und „Der Weg zur Sonne" versagten. Letztere, eine „theatralische Sinfonie" des spanischen Violinvirtuosen Joan Manén, faßt den gesamten Inhalt sinnbildlich auf. Der Dichter-Komponist behandelte die ewige Wahrheit vom Streben des Menschen und der unerreichbaren Vollkommenheit infolge unzulänglicher Kräfte oder unnatürlicher Überspannung derselben. Manén läßt seinen Helden, einen Geistesverwandten Siegfrieds, auf dem Wege zu seinem hohen Ziele, eine ähnlich wie Brünnhilde oder Dornröschen beschützte Prinzessin aus dem Zauberschlafe erlösen; dankerfüllt will sie den Erretter begleiten, sehnt sich aber schon nach den ersten Anstrengungen ins Schattenreich zurück, während er, am Ziel angelangt, sich in die flammende Glut stürzt, an dem Blitzstrahl die Fackel entzündet, die der Menschheit als Genius leuchten soll. Die Übersetzung von Hoffmann ist steif, ungelenk. Die malerische Stimmungsmusik mit stark neuromantischem Einschlag, atonalem Aufbau und stets wechselnden Taktarten huldigt dem Impressionismus. Der Schwerpunkt liegt im Orchester, das in allen Farben schillert und grellen Realismus oft bedenklich streift. Die Melodie überläßt dem Wort die Herrschaft, der Einzelgesang wird nur durch wenige Ensemble- und Chorsätze unterbrochen. Anklänge an Wagner, Puccini und Pfitzner finden sich überall, die internationale Tonsprache beeinträchtigt das persönliche Gepräge. Der Komponist, der Intendant, Professor Franz Mikorey und Oberspielleiter Hans Strohbach begeisterten die Mitwirkenden für die schweren Aufgaben und wurden mit den Hauptdarstellern mehrmals gerufen; nach Abreise des ersteren führte der Weg aber nicht zur Sonne, sondern in den Hades.

Durch die vielen Gastspiele auf Verpflichtung wurde der Spielplan stark beunruhigt. Den nach Köln gehenden Oberspielleiter Hans Strohbach ersetzt Max Haas von der Wiener Volksoper. Nach längerer Pause erschienen von älteren Werken: „Die Jüdin", „Der Troubadour" und „Die beiden Schützen"; die 100. hiesige Aufführung der „Meistersinger" gestaltete sich zur Festvorstellung, Webers Manen ehrte man am 100jährigen Todestages des Meisters durch Mahlers Bearbeitung von „Oberon". Rich. Strauß war eine Woche lang Gegenstand aufrichtiger Verehrung. Als Ehrengäste erschienen: Irene Eden u. Marg. Arndt-Ober-Berlin, L. Martini-Leipzig, Adolf Schoepflin-Dresden, in den von Mikorey geleiteten Abonnementskonzerten: Karin Branzell und Arthur Schnabel-Berlin, das Rosenthal-Quartett-Leipzig; der vom Dirigenten gegründete Musikfestchor wirkte mit in Bachs Hoher Messe, der „Sinfonia engiadina" von Mikorey und dem Requiem von Brahms. In der letzten Woche errang „Eugen Onegin" von Tschaikowsky noch einen bedeutenden Erfolg, die scheidenden Mitglieder wurden herzlich gefeiert. Nach dem vorliegenden Plane verspricht die nächste Spielzeit noch viel reichhaltigeren und größeren Genuß. Ernst Stier.

DARMSTADT. Zumindest die erste Hälfte des vergangenen Musikwinters stand unter dem Zeichen des plötzlichen Hinscheidens unseres unvergeßlichen Michael Balling, der seine Umgebung menschlich wie künstlerisch gleichermaßen überragte. Neben einer mustergültigen Mozartpflege sowie prachtvollen Wagner- und Strauß-Aufführungen hat die Darmstädter Oper ihm eine ausgezeichnete Erziehung des Orchesters und — nicht zu vergessen — auch des nachrevolutionären Publikums zu verdanken. Unter seiner musikalischen Oberleitung zeigten die zu de Haans und Weingartners Zeiten bis 1918 fast ausschließlich klassischen Konzertprogramme eine ständig zunehmende Aufnahme neuerer und neuester Werke, darunter allerdings auch manche Niete. — Schon die erste Tristan-Aufführung unter der Leitung des inzwischen zum Generalmusikdirektor ernannten damaligen 1. Kapellmeisters Joseph Rosenstock machte uns den Verlust des großen Wagnerdirigenten allzu deutlich; wogegen die Neueinstudierung des Tannhäuser in der Pariser Bearbeitung einen guten Eindruck machte. Rühmenswert war ferner die Einstudierung der Oper „Die ersten Menschen" von Rudi Stephan. Besondere Pflege wurde dem musikalischen Einakter im vergangenen Jahre zuteil. Über die im März des Jahres uraufgeführten Werke der Italiener Malipiero und Casella, die zum Teil als durchaus mißglückte Versuche zu bezeichnen sind und kein langes Leben haben werden, wurde schon berichtet. Hübsch war die szenisch an die vorjährige erfolgreiche Aufführung von Cimarosas „Die heimliche Ehe" anknüpfende Wiedergabe von „La serva padrona" von Pergolesi. Eine vollständige Fehlbesetzung erlitt Webers „Abu Hassan", während Adams „Nürnberger Puppe" immerhin dem

Publikum gefiel. Ohne große Ansprüche erfüllen zu wollen, erwies sich des Mozarteumdirektors Paumgartner Buffaoperchen „Die Höhle von Salamanca“ als wohlklingende und unterhaltsame Theaterschöpfung, während am gleichen Abend Busoni durch die Seelenlosigkeit seines „Arlecchino“ entsetzte. Ein mißlungener Scherz war die Annahme der sehr harmlosen und unoriginellen komischen Oper „Der Hochzeiter“ von Bleyle. Die wohl gerade von der Harmlosigkeit des Stückes erwartete Wirkung auf „das Volk“, die einige Lortzing- und Donizetti-Neueinstudierungen in hohem Maße ausübten, mußte ausbleiben, weil Situationskomik keine mangelnde dramatische Anlage und eine sich modern gebende Harmonik keine ursprüngliche, volkstümliche Melodie ersetzen kann. — Zu musikalischen Höhepunkten des Winters wurden die Aufführungen von Glucks „Orpheus“ (Bühnenbilder: Schenck v. Trapp), Pfitzners „Palestrina“ (Einstudierung: Mehler) und Beethovens „Fidelio“. — Daß die Intendanz ihre Versprechen hinsichtlich der Neueinstudierungen halten wollte, ist löblich und selbstverständlich, daß dadurch am Schluß der Spielzeit eine Häufung von Neuheiten entstand (manchmal zwei in einer Woche in den beiden Häusern des Landestheaters), war nicht gerade vorteilhaft.

Mit den Konzerten war es sehr mäßig. Außer den regelmäßigen Passionsaufführungen hörten wir keinen Bach, außer der als Trauerfeier für Balling von Muck dirigierten „Missa Solemnis“ nur einen Beethoven und einen Bruckner in den ganzen zehn Konzerten des Landestheaterorchesters unter Rosenstocks arbeitsamer, ehrgeiziger Führung. Dafür gab's um so mehr gleichgültige und ungenießbare Dinge, so ein greuliches Tongeschnaube des Engländers Holst, „Die Planeten“ genannt, die monotone „Pan-Suite“ von Bartok und die 1. Sinfonie des dem Schülerkreise Schrekers angehörenden Karl Rathaus, den Walter Schrenk in seinem Buche über Richard Strauß unbegreiflicherweise „eine der stärksten Hoffnungen für unsere neue Musik“ nennt. Eine Analyse der gänzlich verworrenen Arbeit dieses jugendlichen Helden der Musikliteratur würde zu einem vernichtenden Ergebnis führen. Wirklich beachtenswert waren Respighis „Sinfonia drammatica“ und Casellas sinfonische Dichtung „Italia“. An guten Instrumentalisten fehlte es in den Konzerten nicht. Karl Flesch, Walter Rehberg und Georg Bertram waren die besten. Gelegentlich der Aufführung der 3. Mahler-Sinfonie unterstand sich ein jugendlicher Schreibling, im Theaterprogrammheft in unverschämtester Weise über Richard Wagner herzuziehen, wohl um einmal auszuprobieren, was sich die undeutsche und atonale Gruppe hier alles leisten könne. Die empfangene Belehrung wird ihm wohl für einige Zeit reichen. — Einen breiten Raum nahmen die Konzerte zur Feier des siebzigjährigen Arnold Mendelssohn ein. Das Landestheater, das Drumm-Quartett und die Vereine, allen voran der Darmstädter Musikverein, wetteiferten, den Meister durch Aufführungen seiner Orchester-, Chor- und Kammermusikwerke zu ehren. — Die Akademie für Tonkunst veranstaltete zehn Orchester- und Kammermusikabende, unter denen die Abende des Adolf Busch-Quartetts musikalische Ereignisse ersten Ranges sind. Ein Klavierabend Rudolf Serkins zeigte wieder dessen hervorragendes Können, das ihn wohl trotz seiner zwanzig Jahre schon zu den ersten Pianisten gesellt. Die Orchesterkonzerte, unter Leitung des Akademiedirektors Schmitt, sind Wohltätigkeitskonzerte zugunsten der sozialen Organisationen. Dr. Werner Kulz.

DRESDEN. Puccinis „Turandot“ bedeutete eine Erstaufführung um des Prestiges Willen. Dresden machte Wien den Ruhm der Erstaufführung des Werkes in deutscher Sprache streitig. Zu Zeiten Schuchs, dessen Stolz ein gepflegtes Ensemble war, war man hier in solchen Fällen zurückhaltender. Tosca gab man nach Wien, ebenso Bohème und Butterfly, aber in einer Besetzung das dem der Wiener Oper nicht nachstand. Puccinis Turandot ist kein Werk, das, nach Partitur und Textbuch, Kassenerfolge verbürgend erscheinen konnte. Es wäre jedoch auch unbillig, es einfach mit dem Worte Alterswerk abzutun, weil es keine starke Eigenwerte besitzt. Es mußte schon um deswillen interessieren, weil es seinen Schöpfer auf einem Weg wandelnd zeigte, auf dem ihm Verdi voranging, als er den Don Carlos (1867) schrieb, den zur großen Oper. Der Turandot-Text der Signori Adami und Simoni könnte auch für Meyerbeer geschrieben sein. Das zweite Bild im zweiten Akt „am Hofe des Kaisers von China“ hätte seinen Neid erweckt! — Im dritten (letzten) Akt spukt in einer Verführungsszene der Geist Robert des Teufels. Aber für die Ausmaße der großen Oper fehlt Puccinis Musik der Atem, das Pathos des Dramatikers. Es fehlt ihr die große Geste. Er bleibt im Sentiment stecken, wo es heißt, Leidenschaften aufwühlen. Das zeigte schon seine Tosca. — In der Turandot hätte der zweite Akt die Schlacht schlagen müssen, die große Szene des Rätselratens. Aber hier versagt Puccinis Kraft. Seiner Musik fehlt der dramatische Nerv, sie haftet am Milieu, an der Umweltschilderung vermittels exotischer Themen und Farben, und im dritten Akt fühlt man direkt das Erlahmen seiner Kraft. Vielleicht auch seines Interesses am Stoff? — Sein junger Landsmann, Franco Alfano, vollendete das Werk des toten Meisters, der sein Eigenstes und Bestes im ersten Akt bot. Einem Chorakt, der packend wirkt als ein die Gestalt der männermordenden Prinzessin einführendes stimmungreiches Nachtbild. Stilistisch fällt aber schon hier an der Musik auf, daß sie von der neu-

zeitlichen Musikentwicklung (Strauß) nicht unberührt blieb. Ein burleskes Männertrio (Ping, Pang, Pong) verleugnet seine Herkunft von den lustigen Figuren der Ariadne nicht, und in diesem Zusammenhang gewinnt vielleicht der Hinweis darauf Interesse, daß man in Schillers Turandot einen Truffaldin und Brighella begegnet, die aus Gozzi tragisch-komischen Märchen stammen. Wurde aber schon Schiller die Schemenhaftigkeit der Gestalten des alten Maskenspiels zum Verhängnis, so scheiterten an ihr schließlich auch Puccini und Busoni. Jedenfalls, der Erfolg der Puccinischen Oper blieb ein äußerer und galt in erster Linie der Aufführung und der Ausstattung. In der Aufführung vor allem der Kapelle unter Busch und den glänzenden Leistungen des Chors (K. M. Pembaur). Dann aber auch der hervorragenden gesanglichen Leistung Anne Roselles von der New Yorker Metropolitan-Oper. Richard Tauber gab, auch als Gast, den Prinzen Kalaf, eine Rolle, die er erst drei Tage zuvor für den erkrankten Curt Taucher übernahm. Den Ausstattungserfolg entschieden die Pracht der aus Mailand bezogenen Kostüme und das Prunkbild des zweiten Aktes „am Hofe des Kaisers von China" in Goldglanz erstrahlend und mit echten Holzschnitzereien. O. Schmid.

HAMBORN. Die große Industriestadt am Niederrhein hat in den letzten Jahren immermehr die Aufmerksamkeit künstlerisch interessierter Kreise auf sich gelenkt, insonderheit durch große Konzertaufführungen unter Leitung des städt. Musikdirektors Karl Koethke. Dadurch, daß das Gastspielverhältnis Hamborn-Oberhausen-Gladbach gelöst ist, hat das städt. Orchester wieder Gelegenheit, sich am Heimatsorte ausgiebiger wie bisher zu betätigen. Für nächsten Winter ist eine Schulmusikpflege unter Beteiligung der Orchestermitglieder (im Sinne der bekannten Bestrebungen von Professor Jöde) vorgesehen, 6 Volksschulkonzerte, 6 Jugendkonzerte (für die schulentlassene Jugend), 5 Hauptkonzerte, 5 Kammermusikabende unter Mitwirkung hervorragender Solisten. Nebenher wird allwöchentlich ein volkstümliches Orchesterkonzert gegeben. Das Stadttheater wird Spieloper und klassische Operette pflegen und in 6 Morgenfeiern der Jugend Gelegenheit geben, klassische Kammeropern und Singspiele kennenzulernen. Schauspielaufführungen sollen durch Gastspiele von auswärts bezogen werden (vermutlich von Düsseldorf). Nach allem dürfte die Industriestadt Hamborn bei Durchführung dieser ernsten künstlerischen Bestrebungen auf dem besten Wege sein, eine enge Verbindung von Volk und Kunst herzustellen. — l.

MANNHEIM. Nun hat auch Richard Strauß „Intermezzo" endlich den Weg auf unsere Bühne gefunden. Die hiesige Erstaufführung dieser comedia domestica, bei der die Genialität des Tondichters die Banalitäten des Textdichters Strauß vergessen läßt, war ein voller Erfolg, der vor allem der gründlichen Einstudierung und umsichtigen musikalischen Leitung Richard Lerts, der glänzenden Inszenierungskunst Meyer-Waldens und nicht zuletzt der gesanglich wie schauspielerisch gleich trefflichen Darstellung der Hauptrolle (Christine) durch Elisabeth Gritsch zu danken ist.

Aus den Konzertsälen sind als wichtigste Ereignisse der letzten Wochen eine Jubiläumsaufführung von Haydns „Jahreszeiten" (1. Aufführung in Wien am 24. April 1801), durch die Mannheimer Volkssingakademie unter Leitung von Prof. Schattschneider und das viertägige Schubertfest des Verbands der Mannheim-Ludwigshafener Musiklehrkräfte zu nennen. Ein vorzüglich zusammengestelltes Programm, es seien aus demselben nur das „Ständchen", das Oktett, op. 166 und das Forellenquintett genannt, und eine ausgezeichnete Darbietung ließen diese Veranstaltung zu einer würdigen Ehrung Franz Schuberts werden.

Karl Stengel.

AUSLAND:

ZÜRICH. Ein Rückblick auf die zweite Hälfte der vergangenen Saison ergibt für die Oper eine einzige Uraufführung: am 14. Februar wurde die einaktige Tanzpantomine „Der weiße Tänzer" des bisherigen Züricher Ballettmeisters Willy Godlewski aus der Taufe gehoben. Die Musik zu dieser erotischen, nicht eben originellen Angelegenheit hat der Züricher José Berr geschrieben — eine nach malerischer Unterstreichung und Ausdeutung trachtende Musik, die illustrative Farben besitzt, aber nicht genügend persönlich und charakteristisch wirkt, um tiefer haften zu bleiben. Der gleiche Abend brachte als Züricher Erstaufführungen Bela Bartoks Tanzspiel „Der holzgeschnitzte Prinz", und Puccinis einaktige Oper „Gianni Schicchi". Fand Bartoks reizvolle musikalische Palette lebhaftes Interesse, so bedeutete doch Puccinis köstliches Öperchen dank seiner in reicher Formfülle prangenden Tonsprache, die der bezwingenden Komik stets den entscheidenden Elan gibt, den eigentlichen Gewinn des Abends. An weitern Erstaufführungen seien registriert Glucks „Alkestis" (10. März), deren edle Musik ihre tiefe, ja ergreifende Wirkung nicht verfehlte, aber den Opernbedürfnissen des heutigen Publikums auf die Dauer nicht zu entsprechen schien und sich deshalb im Spielplan nicht halten konnte; — Paul Graeners komische Oper „Schirin und Gertraude" (12. Mai), deren ehrenvolle Aufnahme vor allem der technischen Fertigkeit des Komponisten, der Schlagkraft der musikalischen Effekte, der gewiegten Instrumentationskunst und der nirgends verleugneten Gediegenheit des Ausdruckswillens und der Erfindung zu danken ist; weniger sicher zeichnet Graener Übermut, Pikan-

terie, burleske Komik; — Arrigo Boitos „Mefistofele", den ein Reiseensemble der Mailänder Scala unter Maestro Arturo Lucon am 25. Juni nach Zürich brachte. Die vornehme Haltung von Boitos Musik, ihre melodischen Vorzüge, die zarte Romantik, die mancherorts über die Partitur ausgebreitet ist, bestimmten den günstigen Eindruck der Oper; daß er trotzdem nicht ungemischt war, liegt in der mangelnden Leidenschaftlichkeit und Unmittelbarkeit und zum Teil in der Unpersönlichkeit dieser Musik.

Ergiebiger an Neuheiten war das erste Halbjahr 1926 im Konzertsaal. Obenan steht die Uraufführung der vierten Sinfonie in E-Dur des Berner Komponisten und Kapellmeisters Fritz Brun am 1. und 2. Februar. Einem ersten Satz („Poco mosso, con tranquillità"), der zwei rhythmisch kontrastierende, in ihrem Gehalt aber einander nahestehende Gedanken in Sonatenform breitausladend entfaltet, folgt ein bewegterer zweiter und zugleich Schlußsatz; „mosso, con rabbia" bringt dreimal leidenschaftliche Akzente in den Fluß des sehnsüchtigen „Adagio sostenuto". Das Außerordentliche dieses Werkes, abgesehen von der formalen Eigenart, ist seine romantisch anmutende Sehnsuchtshaltung, Sehnsucht nach einfacher Schönheit, nach Sonnenschein, nach Verklärung, darin am ehesten der Pastoralsinfonie Beethovens, der „Romantischen" von Bruckner, der Sinfonie von Brahms verwandt, ganz abseits aber von den heißen und den raffinierten Neuheitskämpfen und -krämpfen der Moderne. Glänzende Orchesterführung verrät den gewiegten Kenner. Schärfere Konzentration aber hätte dem ehrlich empfundenen Werke noch wohlgetan. — Die junge Züricher Musikergeneration kam in einem Uraufführungsabend am 31. Januar zu Worte. Tüchtige Arbeiten, die in ihren Ansätzen zu persönlicher musikalischer Ausdrucksweise Hoffnungen zu erwecken vermochten, kamen da in Konrad Becks Violin-Klavier-Sonate, in Max Sturzeneggers Mussorgsky-Variationen für Klavier und in Willy Pfaehlers Doppelfuge für Streichquartett zum Vorschein. Von stärkerer Eigenart war Robert Blums kleines Konzert für Bratsche und Klarinette, klanglich mit neuartigen Reizen bedacht, musikalisch lebendig und teilweise originell, doch offenbar noch nicht genügend ausgereift und vertieft.

Die Erstaufführungen des Halbjahres im Konzertsaal seien nur mit chronistischer Kürze überflogen. Neue Kammermusik vermittelten das Wiener Streichquartett mit Ernst Kreneks Quartett op. 20 (25. Jan.) und die V. und VI. Kammermusik-Aufführung des Züricher Tonhallequartetts (28. Jan. und 11. Febr.) mit Ernst Tochs Streichquartett op. 28 (dem sog. „Baß"-Quartett) und mit Heinrich Kaminskis Streichquintett in fis-Moll. Erstmals gehörte Orchesterwerke brachte das Winterthurer Stadtorchester unter Hermann Scherchens Leitung mit seinem Konzert am 12. Februar im Schoße der Sektion Schweiz der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik: den umfänglichen ersten Satz (Adagio) aus der 10. Sinfonie von Mahler, Arthur Honeggers „Chant de joie" und fünf Orchesterstücke von Arnold Schönberg, von dem außerdem noch das „Lied der Waldtaube" aus den „Gurreliedern" neben Debussys „Trois Ballades de François Villon" durch die Straßburger Sopranistin Lousie Debonte zu ausgezeichnetem Vortrag kam. Zwei große Chorwerke schweizerischer Provenienz erklangen um die Jahreswende. Der Gemischte Chor Zürich brachte Hermann Suters „Le Laudi di San Francesco d'Assisi" zum erstenmal in Zürich zur Aufführung. Das poesievolle Werk gehört zum bedeutendsten, was die Schweiz in dieser Gattung hervorgebracht hat; der allzu frühe Tod seines Schöpfers (22. Juni), der wie ein dumpfer Schlag mitten in das internationale Musikfest in Zürich hereinfuhr, hat im schweizerischen und im besonderen im baslerischen Musikleben eine unausfüllbare Lücke gerissen. Beachtung fand auch das vom Lehrergesangverein Zürich kurz nach Neujahr aufgeführte „Weihnachtsoratorium" von Ernst Kunz, das als erstes großes Werk des Oltner Komponisten zwar nicht in allen Teilen gleich gut geraten ist und gleich echt wirkt, in seinen besten Partien aber — zu denen vor allem das Idyllische gehört — wahre Empfindung und respektable Stoffbezwingung in der musikalischen Gestaltung verrät. Zum Schluß sei noch erwähnt, daß die Karfreitagsaufführung des Gemischten Chors Zürich nun auch dem Basler, Berner und anderweitigen Beispiel folgend Bachs „Matthäus-Passion" in zwei Teilen ungekürzt wiedergab. Man wird wohl wieder zur Kürzung zurückkehren, aber man wird vielleicht doch einmal anders kürzen. Ernst Tobler, Zürich.

Weitere Berichte s. S. 522.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Das 5. Mozartfest in Würzburg.

Ein festtägliches Publikum, weit über tausend Köpfe, hatte sich am 26. Juni im Würzburger Residenzgarten zur Eröffnung des 5. Mozartfestes eingefunden. Auch in diesem Jahr lag die Gesamtleitung in Händen von Geheimrat Dr. h. c. Hermann Zilcher, der 1922 in Würzburg die Mozartfeste begründet hat.

Bei der Nachtmusik hörte man u. a. die Ouvertüre zur „Zauberflöte", den „Isis-Chor", das festlich frohe, von Zilcher gesetzte „Bundeslied" für gem. Chor. Vom Schloßbalkon sang Else A. Hol-

zer (Wiesbaden), von Zilcher auf dem ältesten bayerischen Spinett, dem 1802 gebauten Pfisterspinett begleitet, verschiedene Mozartlieder. Die Akustik war hier durchgängig ausgezeichnet. Der Höhepunkt des Abends aber war die für eine Parkveranstaltung besonders geeignete heiter-ernste Bläserserenade in Es-Dur (K.-V. Nr. 375) für Doppelbesetzung. — Stand das Hofgartenkonzert vornehmlich im Zeichen einer heiteren Unterhaltungs- und Stimmungsmusik, so gestaltete sich der Kammermusikabend im Kaisersaal zu einem getreuen Abbild der vornehmen und berühmten Kunst Alt-Wiener Salons. Das Schiering-Quartett des Staatskonversatoriums brachte an zwei Abenden die Streichquartette in A-, B- und C-Dur (K.-V. Nr. 464, 458 und 465), letzteres mit dem einzigartigen Andante cantabile. Die hohe musikalische Kultur dieser Vereinigung ist immer ein besonderer Genuß. Ein Bravourstück musikalischen Könnens war das Klavierquartett in Es-Dur (K.-V. Nr. 493) unter Führung von Zilcher-Schiering, interessant das Divertimento in D-Dur (K.-V. Nr. 131), jenes artige Kompliment des 16jährigen Signor cavaliere Mozart (2 Violinen, Viola, Cello, Baß, Flöte, Oboe, Fagott und 4 Hörner). — Im Mittelpunkt des ersten Konzertabends stand Adolf Buschs Vortrag des Violinkonzerts in A-Dur (K.-V. Nr. 219). Was der Sinn der Mozartfeste sein soll, Seele zu erwecken, ist in diesem Konzert vollendet geschehen. Die Sängerinnen Else A. Holzer (Wiesbaden) und Margret Kiesekamp (München) haben dagegen in den Saalkonzerten den Anforderungen eines qualitativ hochstehenden Mozartfestes nicht genügt. Dafür war es ein Genuß, H. Zilcher als Dirigent (Sinfonie in C-Dur und G-Moll) und Mozartpianist erleben zu können. Unter den gehörten Kompositionen galanten Stils sei das Adagio und Rondo in C-Moll für Glasharmonika, Flöte, Oboe, Viola und Cello hervorgehoben. Der Part der Glasharmonika war durch die der Harmonika klangverwandte Celesta ersetzt. — Der Glanzpunkt der Abschiedskonzerte war das von Max Niebauer prachtvoll gespielte Klavierkonzert in D-Moll. Die Eingangsnummer war erstellt von der Maurerischen Trauermusik, einer reifen Leistung unter Zilchers Stabführung. Ganz anderer Natur, aber eine goldene Frucht war das Tripelkonzert in einem Satz A-Dur für Violine, Viola und Cello. Es ist von Mozart nicht vollendet und erst später von Otto Bach ergänzt, von Zilcher überarbeitet. Die Soli lagen bei den Herren Schiering, Kunkel und Cahnbley in besten Händen.

Abschließend sei noch einmal Hermann Zilchers, des spiritus rector, gedacht. In klarer Gliederung, voll Temperament, Feinsinnigkeit und Hingabe, mit lichtvollen Händen ein Souverän Mozartscher Klassik und doch eine Persönlichkeit individuellen Kunstschaffens — das ist der Komponist und Dirigent Zilcher, der auch in diesem Jahr sich und den Künstlern seines Konservatoriums einen neuen Lorbeer und den Dank aller Musikfreunde erstritten hat. Wolfgang A. Salm-Würzburg.

Internationale Musiktage in Bad Homburg v. d. H.

Wer mit der Musik Hollands auch nur einigermaßen bekannt ist, der weiß, daß in diesem schon von altersher so kunstsinnigen Land die Musik eine ernste und liebevolle Pflege findet, daß dort die Wiege mancher trefflicher Künstler stand, daß indessen, gerade in neuerer Zeit, das produktive Schaffen der holländischen Komponisten einer gewissen Selbständigkeit, einer nationalen Eigenart entbehrt, sich vielmehr auf deutschen und französischen Kunstrichtungen aufbaut. Konnte deshalb ein holländisches Musikfest auch keine besonders neuen und tiefen Eindrücke übermitteln, so bleibt dessen Veranstaltung doch ein hoch zu schätzendes Verdienst der ungemein rührigen Kurverwaltung, die damit Gelegenheit bot, holländische Musik einmal im Zusammenhang, in einheitlich geschlossener Folge zu hören.

Die Kammermusikkonzerte, von denen das letzte auch verschiedene vokale Darbietungen enthielt, gaben ein anschauliches Bild von der lebendig fließenden Entwicklung der holländischen Musik auf diesen beiden Gebieten in den letzten Jahrzehnten: wie der Einfluß der deutschen Romantik eines Schumann und Brahms bei Dirk Schäfer und B. von Brucken-Fock im Laufe der Zeit bei Emile Enthoven und Alex Vermoolen durch die Hinneigung zum französischen Impressionismus eines Debussy und Ravel abgelöst wird, um schließlich bei den jüngsten Komponisten Karel Mengelberg und Willem Pijper in den alles gleich machenden Atonalismus zu münden. Etwas außerhalb dieser Entwicklungsrichtung scheint B. van den Sigtenhorst-Meyer zu stehen mit seinem Streichquartett nach vier biblischen Bildern, deren Stimmung er durch Verwendung alter Kirchentonarten festzuhalten sucht; wenig bedeutsam erschien Fr. Brandt-Buys in seinen Liedern mit Begleitung von Flöte und Klavier, und ganz abzulehnen ist die fade Salonmusik, Serenade für Streicher und Klavier, eines jungen Bernhard Wagenaar. Die meiste Zustimmung fand Jan Ingenhoven, ein in Deutschland bereits wohlbekannter Name, mit seinen Kammermusikwerken und Frauenchören; als einziger anwesender holländischer Komponist wurde er durch schmeichelhaften Beifall ausgezeichnet.

Nicht minder großen Beifall fanden auch die zahlreichen mitwirkenden Künstler, das Prisca-Quartett aus Köln, der Frankfurter Pianist E. J. Kahn, das Kurorchester mit seinen auch solistisch hervortretenden Kräften, ferner die ausgezeichnete Sopranistin Mintje Lauprecht van Lammen aus Frankfurt und der dortige Dessofsche

Frauenchor, der zu Beginn des letzten Konzerts auch einige geistliche Gesänge altniederländischer Meister trefflich zu Gehör brachte. Als Dirigent und Pianist, als spiritus rector des ganzen Festes hat sich Kapellmeister Dr. Julius Maurer um dessen glückliches Gelingen in jeder Hinsicht verdient gemacht.

Die Internationalen Musiktage in Bad Homburg, die im vorigen Jahr mit einem deutschen und einem englischen Musikfest sehr verheißungsvoll begonnen haben, und durch dieses holländische Musikfest erweitert wurden, sollen, dem Vernehmen nach, im nächsten Jahr durch ein der Musik skandinavischer Völker gewidmeten Fest weitergeführt werden.

August Richard (Heilbronn a. N.)

Das 14. Deutsche Bachfest findet vom 30. September bis 3. Oktober in Berlin statt.

Anfang Dezember findet das I. Händelfest der Neuen Händelgesellschaft in Münster (W) unter Generalmusikdirektor Schulz-Dornburg statt. U. a. steht eine bis heute ungedruckte Jugendkomposition Händels auf dem Programm, eine Chorkantate im Stile Zachows, das einzige bisher bekannte Kirchenmusikstück Händels aus seiner Hallischen Jugendzeit. Das Werk ist von Max Seiffert bearbeitet und erscheint in dessen Sammlung „Organum".

Ein Verdi-Fest wird unter Leitung Toscaninis im September in Busseto, der Geburtsstadt des Meisters, stattfinden.

* * *

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Das Staatskonservatorium in Würzburg (Dir.: Hermann Zilcher) veröffentlicht seinen 51. Jahresbericht, demzufolge im Berichtsjahr 1925/26 970 Schüler die Anstalt besucht haben. Durch das Ableben des Viola alta-Virtuosen Prof. Herm. Ritter und Prof. Leo Gloetzner, dem Lehrer für Orgel und Klavier, hat die Anstalt zwei verdiente Lehrkräfte verloren. Von sonstigen Veränderungen im Lehrkörper sei erwähnt, daß ab 1. Nov. 1925 dem Gesangspädagogen Dr. H. König der Unterricht in Rhetorik und Heinr. Kreutz, dem Oberspielleiter am Würzburger Stadttheater, der Unterricht in der Darstellungskunst übertragen wurde. Veranstaltet wurden u. a. 6 Orchesterkonzerte und 2 Kammermusikabende, wie auch das Mozartfest wieder vom Orchester und Chor des Konservatoriums (s. S. 515) durchgeführt wurde. Die Schlußreifeprüfung haben sämtliche Kandidaten bestanden.

Die Hochschule für Musik in Sondershausen unter Leitung von Professor C. Corbach, veranstaltete 5 öffentliche Prüfungsaufführungen, unter welchen eine Aufführung von „Figaros Hochzeit", Szenen aus dem „Freischütz", „Bastien und Bastienne" im Landestheater in darstellerischer wie auch instrumentaler Hinsicht Aufsehen erregten.

Im Stadttheater zu Hagen fand anläßlich des 100. Todestages von Carl Maria v. Weber eine Festaufführung der Opernschule des Hagener Konservatoriums unter der musikalischen Leitung von Otto Laugs statt, die „Abu Hassan" von Weber und „Bastien und Bastienne" von Mozart brachte und durchschlagenden Erfolg bei Publikum und Presse fand.

Nach einjährigem Bestehen veröffentlicht nunmehr die Westfäl. Schule für Bewegung, Sprache und Musik der Stadt Münster i. W. ihren Bericht über das Sommerhalbjahr 1926 sowie den Studienplan für das kommende Winterhalbjahr. Aus ersterem geht hervor, daß bis jetzt insgesamt 607 Schüler die Anstalt besucht haben. Für nächsten Winter wurde eine Verlegung der Schule in ausgedehntere Räumlichkeiten notwendig. Von Lehrkräften wurden u. a. neu verpflichtet: Dr. Heinr. Sambeth (Musikgeschichte und Kirchenmusik, Ludwig Weber (Komposition), Waldemar Woehl (Jugendmusikerziehung, Musikpädagogik und Klavier). Von öffentlichen Veranstaltungen seien zwei Abendfeiern (u. a. Urauff. einer einstimm. Singmesse von Erpf), ein Orchesterkonzert und zwei Vorträge von Dr. Erpf und Franz Ludwig erwähnt.

An der Hochschule für Musik in Berlin wurde mit Beginn des Sommersemesters ein besonderes Seminar für Musikerziehung eingerichtet.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Sonderausstellungen im Schumannmuseum

Zwickau. Anläßlich des 70. Todestages Robert Schumanns († 29. Juli in Endenich b. Bonn) und dann des 100. Todestages seines Vaters, des seiner Zeit berühmten Verlagsbuchhändlers und Schriftstellers August Schumann († 10. August 1826 in Zwickau) sind im Schumannmuseum Sonderausstellungen veranstaltet. Die erstere zeigt z. B. an Autographen Briefe Clara Schumanns, Joachims, Albert Dietrichs, die sich auf die letzten Tage und den Tod des Meisters beziehen, ferner das Tagebuch des Konzertmeisters Ruppert Becker, 1854 in Düsseldorf, mit der Schilderung des Eindrucks beim Ausbruch der Krankheit, ein Testament Robert Schumanns, die amtliche Sterbeurkunde, die Niederschrift des Sektionsbefundes durch die Ärzte Dr. Richarz und Dr. Peters, ein Gutachten des Anatomen Prof. Dr. Schaaffhausen, dem 1879 die Leitung der Exhumierung der Leiche Rob. Schumanns zum Zwecke der Überführung in das neue Grab zufiel, über Rob. Schumanns Schädel- und Gehörsknöchel ein amtliches Protokoll bezw. dieser Überführung. Ein rührender Beweis von der Liebe Clara Schumanns zu ihrem unglücklichen Gatten ist das Blumenbuch, welches sich Clara anlegte, als Robert in die Heilanstalt aufgenommen wurde und in das sie Blumenblätter einklebte, um ihrem Manne nach dessen Gesundung damit zu sagen, daß sie immer an ihn gedacht habe. Das letzte Blatt sind Lorbeerblätter von den Kränzen bei der Beerdigung mit einer rührenden Niederschrift. Die Ausstellung vereinigt dann auch eine große Menge von Bildern, z. B. von den Freunden der letzten Tage, der Ärzte, des Sterbehauses, des alten Grabsteines und einer

Reihe von Entwürfen für das neue (eingeweiht 1880 in Bonn), alle Spezialliteratur (Grabreden, Nekrologe, Berichte usw.). Als sehr interessante Handschrift ist hinzugefügt, Rob. Schumanns letzte größere Arbeit vor Ausbruch der Krankheit: sein „Dichtergarten", das sind viele Bogen, mühsam von seiner Hand beschrieben, mit Auszügen von Aussprüchen über Musik aus alten und neuen Klassikern, auch aus der Heiligen Schrift. Besonders starke Hefte bilden die Auszüge aus Skakespeares Dramen, Rückerts Werken, Jean Pauls Werken.

M. Kreisig.

Die Internationale Gesellschaft für neue Musik, Sektion Deutschland, hat in ihrer diesjährigen Generalversammlung ihren neuen Vorstand gewählt. Den Vorsitz führen die Herren Wilhelm Furtwängler und Professor Hermann Springer, Heinz Tiessen ist Obmann des Musikausschusses, Max Butting erster Schriftführer. Philipp Jarnach wurde auf der Delegiertenversammlung in Zürich zum Mitglied der internationalen Jury gewählt. Das Musikfest der Gesellschaft findet im nächsten Jahre zum ersten Male auf deutschem Boden in Frankfurt am Main statt. Einsendungen von Kompositionen sind bis zum 15. September dieses Jahres an die Geschäftsstelle, Berlin W. 30, Bayrischer Platz 13/14, zu richten.

Zum 30. Todestage Bruckners hat sich in München eine „Deutsche Bruckner-Gemeinde zur Pflege geistlicher Musik (e. V.) gebildet. Die Vereinigung erstrebt in verständnisvollem Zusammenarbeiten von Musikern und musikbegeisterten Laien die Weiterführung der guten Tradition auf dem Gebiete der ernsten, besonders der geistlichen Musik, im Sinne und Geiste Anton Bruckners. Ein Ehrenausschuß, für den alle prominenten Bruckner-Interpreten gewonnen werden sollen, ist bereits ins Leben gerufen. Die D.-B.-G. besitzt ein eigenes Mitteilungsblatt. Der vierteljährliche Beitrag beträgt M. 1,50 (einschl. Zeitschrift). Anschriften: Chordirektor Dr. Alfr. Zehelein, München, Feilitzsche Straße 27 II.

Deutsche Musikwissenschaft im Auslande. Auf Einladung der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft und der Gesellschaft für Volkskunde sprach Dr. Wilhelm Heinitz vom Phonetischen Laboratorium der Universität Hamburg in Basel über „Musikalisches Fremdgut in Afrika". Eine lebhafte Diskussion sowie die sehr günstige Aufnahme seitens der Presse zeigten, daß auch in der Schweiz die neuerdings in Deutschland stark geförderten Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft wegen ihrer völkerpsychologischen Bedeutung große Aufmerksamkeit erregen.

Der Reichsbund deutscher katholischer Kirchenbeamten-Verbände veranstaltet in den Tagen vom 12.—15. September dieses Jahres einen Kirchenmusiker-Kongreß in Essen a. d. Ruhr. Nähere Auskünfte durch die Geschäftsstelle des Kongresses: Essen, Kamaperstraße 20.

Nach langen Vorbereitungen ist es gelungen, alle bedeutenden Musikerorganisationen der tschechoslowakischen Republik ohne Unterschied der Nation zu einem Verbande zu einen. Am 7. Juli wurde in Prag ein „Verband der Musikerorganisationen der tschechoslowakischen Republik" geschaffen, in dessen sechsgliederiges Präsidium zwei Deutsche gewählt wurden. Angestrebt wird die Hebung des musikalischen Bildungsniveaus des Publikums, gründliche Reform des Musikunterrichtes in der Schule, Regelung des Privat-Musikunterrichtes und gesetzlicher Schutz der sozialen und Standesinteressen aller Musiker. —ek.

Der Deutsche Sängerbund hat beschlossen, in Nürnberg jedes zweite Jahr eine Sängerwoche zu veranstalten, die dazu beitragen soll, den deutschen Tonsetzern auf dem Gebiete der Männerchorkomposition neue Anregungen zum Schaffen zu geben und dadurch eine Veredlung und Hebung der deutschen Männerchorliteratur zu bewirken. Was die alljährlichen Tonkünstlerfeste des allgemeinen Deutschen Musikvereins allen Gebieten der Komposition oder die Donaueschinger Musikfeste des Fürsten Fürstenberg der Kammermusik bedeuten, das soll die geplante Nürnberger Sängerwoche des Deutschen Sängerbundes auf dem Gebiete der Männerchorkomposition erfüllen.

Der Deutsche Sängerbund erläßt hiermit an alle deutschen Tonsetzer und auch an die Komponisten aus anderen deutschen Sprachgebieten (Tschechoslawakei, Schweiz usw.) den Aufruf, Werke für begleiteten oder unbegleiteten Männerchor ohne Bindung an Umfang und Gattung, deren Wert einer solchen Veranstaltung entspricht und die der Öffentlichkeit noch nicht oder nur wenig bekannt sind, der Verwaltung des deutschen Sängermuseums Nürnberg, Katharinenbau, zu übermitteln. Die erste Nürnberger Sängerwoche findet im Sommer 1927 statt. Die genauen Daten, die in die Reisezeit fallen sollen, werden noch bekanntgegeben. Die Partituren zu den Werken, müssen nur mit einem Kennwort versehen, bis 1. Oktober 1926 bei der genannten Verwaltung eingereicht werden.

Der Name des Komponisten ist in einem verschlossenen Briefumschlag, der das gleiche Kennwort trägt, anzugeben. Bei Einreichung gedruckter Partituren ist der Name des Komponisten unleserlich zu machen. Das Stimmenmaterial ist kostenfrei für die Aufführung zur Verfügung zu stellen. Desgleichen ist auch das Recht der abgabefreien Aufführung für diese Veranstaltung zu gewähren. Zur Prüfung und zur Entscheidung über die eingereichten Werke ist ein fünfgliedriger Ausschuß vorgesehen, bestehend aus den Herren Schwickerath, München, Zilcher, Würzburg, Klatte, Berlin, Musikdirektor Binder, Nürnberg und Prof. Dost, Plauen.

Der Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer hält seine diesjährige Hauptversammlung vom 7. bis 11. Oktober in Halle ab. An musikal. Aufführungen sind u. a. geplant: Busonis „Turandot", Händels „Acis und Galathea" (szenisch), Orchesterwerke von G. Schumann und Reznicek.

PERSÖNLICHES

Der hervorragende erste Konzertmeister Thaddeus Rich, ein Schüler von Joachim, der 20 Jahre am Philadelphia Orchestra auch als stellvertretender Dirigent tätig war, gab seine Stellung auf und wirkt fernerhin als erster Violinprofessor am Konservatorium und als Konzertsolist. Im Abschiedskonzert im Mai dirigierte er die Sinfonien und wurde stürmisch gefeiert. Vom Direktorium wurde er mit einem Steinway-Konzertflügel beschenkt, eine Auszeichnung, die Rich als Künstler und Mensch in vollem Maße verdient. Hn.

Prof. Bruno Vollnhals, der seit 40 Jahren im Bayr. Staatstheater-Orchester wirkende 1. Konzertmeister, tritt mit dem 1. September in den Ruhestand.

Prof. Eberhard Schwickerath wurde anläßl. seines 70. Geburtstages durch den Titel „Geheimer Regierungsrat" ausgezeichnet.

Eduard Rosé, der Konzertmeister der Weimarischen Staatskapelle trat am 1. Juli in den Ruhestand.

Heinrich Johannsen, der Dirigent des Kieler Lehrergesangvereins, hat sein Amt nach 28jähriger Tätigkeit niedergelegt.

Der Sturz des Dirigenten Toscanini wird dementiert; indessen scheint es doch zu ernstlichen Konflikten mit dem ital. Unterrichtsministerium gekommen zu sein.

Geburtstage und Jubiläen:

Am 2. August feierte Prof. Ernst Müller, Organist an der Universitätskirche zu Leipzig, seinen 60. Geburtstag. Um das innere musikalische Leben Leipzigs hat sich Müller überaus verdient gemacht, und zwar vor allem durch seine Orgelvorträge, die er seit Jahren insofern auch in feste Form brachte, als er jeden Sonntagnachmittag stark besuchte, auch mit Solisten arbeitende, dabei unentgeltliche Orgelkonzerte veranstaltet und durch sein ganz hervorragendes Orgelspiel — Müller gehört zu den besten Improvisatoren auf seinem Instrument — viele Tausende erbaut hat. In außerordentlichem Maße ist sein Hörerkreis erweitert worden durch seinen — improvisierten — Orgelvortrag am Sonntagvormittag, der vom Leipziger Rundfunk weitergegeben wird und insofern zu den glücklichsten musikalischen Darbietungen der betreffenden Rundfunkgesellschaft gehört, als Müller es im besonderen versteht, auf die Eigenart des Rundfunks einzugehen. Als Komponist vorzugsweise kirchlicher Tonwerke gehört Müller in eine vordere Reihe der Leipziger Komponisten. Mögen ihm noch lange Jahre gedeihlichen Wirkens im Dienste der musicra sacra beschieden sein.

Robert Lienau, der bekannte Musikverleger und Inhaber der Schlesingerschen Buch- und Musikalienhandlung zu Berlin-Lichterfelde feierte unlängst seinen 60. Geburtstag. Herr Lienau, der seit Jahren dem Verband der Deutschen Musikalienhändler vorsteht, genießt unter Fachgenossen und Künstlern allgemeine Wertschätzung.

Musikdirektor H. A. Kiesling in Frankfurt a. M. beging vor kurzem seinen 60. Geburtstag, gleichzeitig auch sein 40jähriges Künstlerjubiläum.

Musikdirektor Paul Niepel, Chormeister der Singakademie Hirschberg in Schlesien, feierte seinen 70. Geburtstag.

Todesfälle:

† Elisabeth v. Schultz-Adaiewsky, die hochbedeutende Tonkünstlerin und Musikschriftstellerin im Alter von 80 Jahren zu Bonn im Hause ihrer Freundin Baronin von Loë. Wir verweisen auf unsere Notiz anläßlich ihres 80. Gebutstages im Aprilheft d. J., S. 242.

† Kammervirtuos Prof. Bruno Hoyer, der frühere Hornist des ehemaligen Münchner Hoforchesters, mit 69 Jahren. Mit ihm, der ein Schüler und Nachfolger von Franz Strauß, dem Vater von Rich. Strauß war, ist ein Meister seines Instrumentes dahingegangen.

† In Weimar im Alter von 72 Jahren der weitbekannte Musikpädagoge Karl Zuschneid, ein gebürtiger Schlesier und einstiger Zögling des Stuttgarter Konservatoriums, dem er, ein Schüler von Lebert, Stark, Pruckner, Faißt und Seyerlen, seine grundgediegene Ausbildung verdankt. In früheren Jahren Dirigent zahlreicher Vereine, welcher Tätigkeit auch seine zahlreichen Chorkompositionen die Anregung verdankten, leitete er 1907—17 als Nachfolger Bopps die Hochschule für Musik in Mannheim, was ihn in verstärktem Maße mit der Klavierpädagogik in Verbindung brachte. Es entstand eine Reihe einschlägiger Werke, vor allem Klavierschulen, die bald eine bedeutende Stellung in der kaum übersehbaren pädagogischen Klavierliteratur einnahmen.

† Generalmusikdirektor Ferdinand Wagner, der erst 28jährige, hochbegabte Kapellmeister am Landestheater in Karlsruhe, an den Folgen einer Blinddarmoperation. Einer altbayerischen Musikerfamilie entsprossen, führte ihn seine urwüchsige, von eminenter Energie erfüllte Musikantennatur in kürzester Zeit von Darmstadt, wo er unter Balling seine Kapellmeisterlaufbahn begann, über Dortmund und Nürnberg an die Spitze des Karlsruher Landestheaters, dessen Oper binnen kurzem unter seiner Führung einen neuen Aufschwung nahm. Mit seinem Hinscheiden hat die Bad. Landesbühne ein schwer zu ersetzender Verlust getroffen.

† der italienische Pianist, Organist und Komponist Antonio Traversi.

† der Schweizer Musikdirektor Robert Heiz zu Menziken (Aargau) mit 63 Jahren.

† Musikdirektor Dom. von Reding mit 60 Jahren zu Bern.

† Die Berliner Pianistin Wernike.

† Prof. Gustav Trautmann, der langjährige Gießener Universitätsmusikdirektor, mit 60 Jahren. Mit ihm hat die Stadt Gießen eine um ihr Musikleben hochverdiente Persönlichkeit verloren.

Berufungen u. a.:

Die bekannte Leipziger Gesangspädagogin Franziska Martienssen hat einen Ruf an die staatl. Akademie der Tonkunst in München erhalten.

Der Münchener Pianist Bruno Maischhofer an das Konservatorium in Basel als Nachfolger Prof. Willy Rehbergs.

Musikdirektor und Studienrat E. Jos. Müller zum Professor an der staatlichen Musikhochschule in Köln (als Leiter der Schulmusikabteilung).

Erich Böhlke, bisher 1. Kapellmeister am Landestheater zu Rudolstadt, zum Musikdirektor der Stadt Coblenz.

Erwin Lendvai zum Dirigenten des Männergesangvereins „Rheinland" zu Coblenz. Vom Musikverein in Jena wurde Lendvai zum Ehrendirigenten ernannt.

Prof. Henri Marteau, der bekannte Violinvirtuose, Komponist und Bearbeiter von Violinwerken, an das Leipziger Konservatorium.

Dr. Fritz Behrend, Hagen, als 1. Kapellmeister an das Stadttheater Osnabrück.

Kapellmeister Hermann Henrich, Koblenz, als 1. Kapellmeister an das Stadttheater Magdeburg.

Kapellmeister Wilh. Freund vom Deutschen Opernhaus in Berlin als 1. Kapellmeister an das Stadttheater Hamburg.

Kapellmeister Paul Gerhard Scholz an das Hess. Landestheater Darmstadt.

Der Kölner Cellovirtuose Karl Hesse als 1. Solocellist und Konzertmeister an die Dredener Staatsoper.

Kurt Overhoff, der Komponist der „Mira", als 1. Kapellmeister an das Stadttheater in Münster.

Otto Kleemann vom Landesorchester Gotha als 1. Konzertmeister des Städt. Orchesters in Aachen.

Studienrat Walter Kunkel-Würzburg als Lehrer für Violine und Kammermusik an die Rhein. Musikhochschule in Köln.

Martin Friedland-Berlin als 1. Musikkritiker und Nachfolger von Karl Wolff an das Kölner Tagblatt.

Dr. Franz Joseph Ewens zum Schriftleiter der Deutschen Sängerbundeszeitung an Stelle des scheidenden Prof. Gustav Wohlgemuth.

Emanuel List, Bassist an der Berliner Staatsoper, an die Scala in Mailand.

Das tschechoslowakische Unterrichtsministerium hat den Lehrern der Prager deutschen Musikakademie, Alexander Zemlinsky, Fidelio Finke, Franz Langer, Willi Schwejda, Frau Brömse-Schünemann und Kapellmeister Wallerstein den Professorentitel verliehen.

Der Schweizer Violinpädagoge Oskar Studer zum ordentl. Professor an der Kgl. Hochschule für Musik in Budapest als Nachfolger seines Lehrers Jenö Hubay.

Otto Bogner-Frankfurt a. M. als 1. Solocellist und städt. Konzertmeister nach Aachen.

Der Breslauer Generalkonsul Franz Schneiderhan zum Generaldirektor der österreich. Bundestheater.

Friedrich Weißmann als 1. Kapellmeister an das Landestheater Königsberg.

Wilhelm Guttmann als Gesanglehrer und Erwin Bodky als Klavierlehrer an die Staatl. Akademie f. Kirchenmusik in Berlin-Charlottenburg.

Der 1. Kapellmeister der Breslauer Oper Ernst Mehlich als Dirigent der Sinfoniekonzerte und Leiter des gesamten städt. Musikwesens nach Baden-Baden.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

— Das Nicolas Manskopfsche musikhistor. Museum in Frankfurt a. M. hat anläßl. der 40. Wiederkehr des Todestages von Liszt eine Liszt-Gedächtnis-Ausstellung veranstaltet.

— Anläßlich des 100. Todestags von Beethoven wird Toscanini in der Mailänder Scala als zum erstenmal in Italien sämtliche Sinfonien und den „Fidelio" aufführen.

— Arnold Schönberg, der in letzter Zeit eine Anzahl Chöre und ein Kammermusikwerk beendet hat, hat zu Bernard Shaws 70. Geburtstag einen Gratulationskanon geschrieben, der in Verbindung mit einer Reihe Glückwunschschreiben namhafter deutscher Schriftsteller, Musiker, Maler und Politiker dem Jubilar überreicht wurde.

— Anläßlich des Todestages von Busoni wurde an dem Hause in Triest, wo er seine Kindheit und Jugend verlebte, eine Gedenktafel enthüllt.

— Die italienische Regierung hat an alle italien. Komponisten, die auf dem Gebiete der Oper noch nicht hervorgetreten sind, ein Opern-Preisausschreiben erlassen.

— In Hochwald bei Pribram in Mähren wurde für Leo Janáček, dem Komponisten der Jenufa, an seinem Geburtshause eine Gedenktafel enthüllt.

— In Mistek in Mähren wurde ein Smetana-Denkmal, ein Werk des tschechischen Bildhauers Stursa, enthüllt.

— John Leifs hatte auf seiner Konzertreise mit dem Hamburger Philharmonikern durch Skandinavien und Island lebhafte Erfolge.

— Die Stadt Warschau hat ihre Oper aufgelöst.

— Bergs „Wozzeck" wird in Leningrad und Gurlitts „Wozzeck" in Mainz aufgeführt werden. Desgleichen wird Kreneks „Sprung über den Schatten" in Leningrad seine russische Urauff. erleben.

— In Odessa kam Halevys „Jüdin" zum erstenmal in Europa in jüdischer Sprache zur Aufführung.

— Am Nationaltheater in Sofia wird in der kommenden Spielzeit der „Lohengrin" als die erste Oper Wagners daselbst zur Aufführung gelangen.

Marschners Oper „Der Vampyr" gelangt in der Bearbeitung von Pfitzner in der nächsten Spielzeit in Berlin, Aachen, Essen und Nürnberg zur Aufführung.

— In Bergedorf bei Hamburg fand zum Gedächtnis Friedrich Chrysanders eine vom Rat der Stadt Bergedorf veranstaltete Festaufführung statt, bei der Prof. Dr. F. Pfohl (Hamburg) die Festrede hielt und unter Leitung von Kapellmeister C. Grau außer einem Orgelkonzert die (kleine) Cäcilien-Ode zur Aufführung gelangte.

— Berichtigung. Auf S. 400 des vorigen Heftes muß es Zeile 9 Richard Benz und nicht Karl heißen. — Das Bild von Hermann Suter im vorigen Heft stammt aus dem Atelier des Hofphotographen Hoenisch, Leipzig.

Zur Beachtung:

Das nächste Heft erscheint am 1. Oktober, wie in Zukunft die Zeitschrift regelmäßig am 1. eines Monats erscheinen wird.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik
Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik“ von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt
HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

93. JAHRG. LEIPZIG / OKTOBER 1926 HEFT 10

Zur 700-Jahrfeier der Kreuzschule und des Kreuzchores zu Dresden

Von Dr. Karl Held, Dittmannsdorf bei Reinsberg (Sachsen)

Wenn die älteste Schule Dresdens, das Gymnasium zum heiligen Kreuz, Anfang Oktober dieses Jahres ihr siebenhundertjähriges Bestehen feiern will, so darf sie das mit gutem Gewissen und aus zwingenden Gründen heraus.

Denn als sie 1540 nach Einführung der Reformation im herzoglichen Sachsen und der damit verbundenen Neuordnung des Schulwesens zur lateinischen Stadtschule erweitert wurde, hatte sie schon eine jahrhundertelange Vergangenheit als Dresdener Pfarr- oder Parochialschule hinter sich, wie sie jede Kirche von einiger Bedeutung notwendig brauchte, soweit sie nicht Klosterkirche war. Konnte in letzteren der gesangliche Teil des Gottesdienstes auch durch die Klosterinsassen ausgeführt werden, so waren die Parochialkirchen ganz auf die Knabenchöre angewiesen, deren Heranbildung und Pflege zu ihren Lebensnotwendigkeiten gehörte.

So galt es die Chorknaben fortgesetzt zu unterrichten, soweit es die Bedürfnisse des Gottesdienstes forderten: es mußte also fleißig das Latein als römische Kultussprache gelehrt, vor allem aber praktischer, auch etwas theoretischer Gesangsunterricht getrieben werden, denn die nach Kirchenzeiten und Festtagen verschiedenen, zum Teil schwierigen Ritualgesänge konnten nicht von ungefähr erlernt werden, sie forderten stete Übung und tüchtiges Können. Daneben gab es auch noch etwas Rechnen und Schreiben, wie es für das tägliche Leben, auch für den äußeren kirchlichen Dienst unentbehrlich war. Darin bestand der ganze Unterricht der vorreformatorischen Schule, so wurde er auch in Dresden gehandhabt.

Hier war schon um das Jahr 1100 die Parochialkirche für „Altendresden“ rechts und das kleine Fischerdorf links der Elbe die Kirche zu Unserer lieben Frauen. Sie blieb es auch für die Festung Neudresden, die Markgraf Dietrich der Bedrängte 100 Jahre später unmittelbar neben der Frauenkirche auf der linken Stromseite gründete, obwohl sie außerhalb der Ringmauern lag. Innerhalb derselben war zwar an der Südost-Ecke des Marktes eine dem heiligen Nikolaus geweihte Kirche errichtet worden, aber sie war zunächst doch nur als Filialkirche gedacht, die von der Mutterkirche aus mit bedient und verwaltet wurde.

Daß ein Gotteshaus von solcher Wichtigkeit sehr bald auch einer Pfarrschule zur Heranbildung von Chorsängern und Ministranten und zur Einübung der liturgischen Gesänge bedurfte, leuchtet ohne weiteres ein, ebenso aber auch die Tatsache, daß die Nicolaikirche innerhalb der Festungsmauer allmählich immer mehr an Bedeutung gewinnen mußte, zumal sie 1234 durch eine kostbare Reliquie, einen Span vom Kreuze Christi, den Heinrichs des Erlauchten erste Gemahlin Constantia aus ihrem Heimatlande Österreich mitgebracht hatte, zur Wallfahrtskirche wurde.

Diese „Kreuzkirche", wie sie nunmehr genannt wurde, überflügelte die Mutterkirche allmählich derartig, daß die Zahl ihrer Altäre bis auf 28 stieg, an denen wöchentlich 136 Messen gelesen wurden, während die ältere Liebfrauenkirche nur 9 Altäre besaß mit wöchentlich 26 Messen. Das Hauptfeld für die Tätigkeit des Kirchenchores wurde so die Kreuzkirche. Schon aus praktischen Gründen mußte darum auch die Pfarrschule allmählich näher an diese herangerückt werden: wir haben sie darum zunächst in der noch heute „Schreibergasse" (Schreiber-Schüler) genannten Straße zu suchen, dann aber unmittelbar an der Südseite der Kirche, wo sie 1393 zum erstenmal urkundlich erwähnt wird, nachdem uns schon unter dem 6. April 1300 und dem 10. März 1334 die Namen zweier Schulmeister aktenmäßig bezeugt werden: dort ist es ein „Cunradus rector puerorum in Dresden", hier ein „magister Hermannus, rector parvulorum in Dresden".

Damit haben wir die Spuren der Dresdener Pfarrschule bis ins 12. Jahrhundert zurück verfolgt, sodaß die Berechtigung einer 700-Jahrfeier der Kreuzschule und ihres Sängerchores nicht bestritten werden kann. Mit demselben Rechte hätte sie sogar schon weit früher erfolgen können. Da aber in diesem Jahre der 60jährige Bestand des berühmten neuen gotischen Schulgebäudes auf dem Georgplatze festlich begangen werden soll, hat man sich endlich entschlossen, gleichzeitig wenigstens das 700jährige Jubiläum des Chores und der Schule nachzuholen, das voraussichtlich sehr viele alte Crucianer an den trauten Stätten zusammenführen wird.

Bei diesen festlichen Veranstaltungen wird der Kreuzchor, die „Urzelle" der alten Schule, wie er genannt worden ist, eine hervorragende Rolle spielen und in mehrfacher künstlerisch-musikalischer Betätigung in Kirche, Konzertsaal und Theater zeigen, daß er unter seinem jetzigen Leiter wieder ganz auf der Höhe steht, jederzeit bereit, seinen alten Ruf zu rechtfertigen.

Die Leistungen solcher Schüler- und Alumnenchöre, die in früheren Zeiten in allen größeren Orten zu finden waren, jetzt aber bis auf wenige Reste zusammengeschmolzen sind, hängen ja von vielen Zufälligkeiten ab. Die Hauptschwierigkeit besteht hier darin, daß diese Chöre nicht allein die Knabenstimmen, sondern auch die Männerstimmen zu stellen haben, die naturgemäß bei der Jugend nur selten schon zu voller Ausbildung kommen. Hier half man sich in früheren Jahrhunderten mit freiwilligen Hilfskräften, musikliebenden und stimmbegabten Bürgern, den „Adjuvanten", „Constablern" oder „Stabilisten", — Bezeichnungen, die im Volke noch aus den Zeiten der vorreformatorischen Fraternitäten geläufig waren — zu deren Entschädigung schon 1559 der Kantor Johann Selner den Rat der Stadt um etwas Bier bittet, das „Stabilisten- oder Cantantenbier", zu dessen Kostendeckung seit Ostern 1615 aus den Erträgnissen des Klingelbeutels der Sophienkirche alljährlich 7 fl. gezahlt wurden.

In den alten Zeiten des Gregorianischen Chorals war eben das Bedürfnis zur Heranziehung solcher Hilfskräfte natürlich noch nicht in dem Maße vorhanden, wie dann später, als die Mensuralmusik und Polyphonie zur Herrschaft gelangten, die einen starken, innerlich gefestigten Chor verlangten.

Die Führung und Unterweisung des Schülerchores in vorreformatorischen Zeiten gehörte wie überall, so auch in Dresden zu den Amtspflichten des Schulmeisters, der in der Regel Kleriker mit den niederen geistlichen Weihen war und darum dann und wann auch kirchliche Funktionen an bestimmten Altären der Kreuzkirche zu verrichten hatte. Da von Rechts wegen ihm auch der gesamte Schulunterricht oblag, war es für ihn eine Unmöglichkeit, dem allen nachkommen zu können. Er hielt sich darum seine Gesellen, später auch Locaten, Collaboratoren genannt, denen er teils wissenschaftlichen Unterricht, teils den Musikunterricht übertrug, zumal wenn er selbst nicht genügend musikalisch war. Daß Luther letzteres nicht für wünschenswert und normal hielt, erkennen wir aus seinem bekannten Ausspruche: „Ein Schulmeister muß singen können, sonst sehe ich ihn nicht an." Dasselbe gilt natürlich auch von seinen Hilfslehrkräften, die sämtlich mehr oder weniger musikalisch gebildet waren. Gehörte doch damals die Musik zur Allgemeinbildung. Aus dem mittelalterlichen Quadrivium übernommen, spielte der Gesangsunterricht eine äußerst wichtige Rolle, die im Zeitalter der Reformation und späterhin aus den bereits oben angeführten Gründen nur noch an Bedeutung gewinnen mußte.

Es ist selbstverständlich, daß die Neuordnung der Schulverhältnisse nach Einführung der Reformation wichtige Veränderungen auf allen Gebieten des Schullebens und Schulbetriebes brachte. Wie anderwärts, so wird auch in Dresden die Parochialschule zur lateinischen Stadtschule umgewandelt, die Lehrkräfte werden städtische Beamte, „collegae", wie sie sich mit Stolz nennen. Sie sind nicht mehr ausschließlich auf die zufälligen Einnahmen der Schulgelder, Privatstundenhonorare, Kirchenaccidenzien und dergleichen angewiesen, sondern erhalten als Grundlage ihrer Existenz ein festes Gehalt aus den eingezogenen Altarlehnen. Neben dem Schulmeister oder Rector amtiert der Supremus (Conrector), an dritter Stelle bereits ein Cantor, der in erster Linie natürlich den Musikunterricht, aber auch sonst noch allerhand wissenschaftlichen Unterricht zu erteilen hatte, was seinem Ansehen im Lehrerkollegium nur zum Vorteil gereichen konnte. Nach einem Lehrstundenplane des Jahres 1575 hatte er täglich vier Unterrichtsstunden, die sich freilich gegen Ende des Jahrhunderts bis auf sechs Stunden erhöhten und neben lateinischer Grammatik auch lateinische Schriftsteller, Arithmetik, ja 1670 auch Lektüre des griechischen Neuen Testaments umfaßte. Genau 250 Jahre haben die Kreuzkantoren diese bedeutende Unterrichtstätigkeit ausgeübt. Wenn man bedenkt, daß also auch ein G. H. Homilius und Ehregott Weinlig sich ihr unterzogen, trotz der bis dahin stark gesteigerten musikalischen Verpflichtungen des Amtes und ihrer außerordentlichen Fruchtbarkeit als Komponisten, so muß man sich über derartige Leistungen verwundern.

Von dieser Unterrichtstätigkeit des Kantors interessiert uns natürlich in erster Linie der Musikunterricht, zumal der des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, der, wie überall, den cantus choralis wie figuralis umschließt. Daß hier neben äußerer Treffsicherheit auch gute Tonbildung und Textbehandlung erstrebt wurde, zeigt eine Bemerkung in der ausführlichen Schulordnung vom Jahre 1575: „Der Kantor wird abzurichten wissen, daß die Knaben nicht allein ihres Singens gewiß sein, sondern auch ihre Stimmen zu artig und lieblich Lautten formieren mögen." Neben der praktischen Gesangsübung nimmt hier auch die Musiktheorie einen ziemlich breiten Raum ein. In dem Stundenplane des Kantors vom Jahre 1575 lesen wir am Montag und Dienstag: „Media hora tribuitur exercitio et media explicationi praeceptorum Musices", es wurde also je die Hälfte der Stunde der praktischen Übung sowie der theoretischen Unterweisung zu-

gewiesen, die sich mit Solmisation, Kirchentonartssystem, Mensuralregeln usw. befaßte. Dabei wurde diesem Unterrichte teils das Enchiridion utriusque musicae (nämlich der Choral- wie Mensuralmusik) von Georg Rhau (Wittenberg 1530), teils das 1533 ebenfalls in Wittenberg erschienene Kompendium des Nicolaus Listenius („Rudimenta Musicae") zugrunde gelegt, welch letzteres von der Kursächsischen Schulordnung 1580 empfohlen, in vielen Orten mit leistungsfähigen Schulchören zur Einführung gelangte.

Diese Schultätigkeit wird aber den Kantoren je länger desto mehr zur unerträglichen Last. Darum beantragt E. Weinlig gegen Ende 1791 beim Rate der Stadt die völlige Befreiung von seiner Unterrichtspflicht in der 5. Klasse — die Gesangsstunden der Alumnen sollen natürlich im alten Umfange aufrecht erhalten bleiben — „da er beiden Verpflichtungen in Kirche und Schule in gleicher Gewissenhaftigkeit nicht nachkommen könne". Das Gesuch wird genehmigt und damit auch für Dresden das erreicht, was in Leipzig schon die Thomaskantoren Schein und Bach sich erkämpft hatten.

Der Kreuzkantor hatte nun die nötige Zeit für seinen kirchenmusikalischen Dienst gewonnen. Wie mannigfach und anstrengend letzterer schon im 16. Jahrhundert war, lehrt uns ein Einblick in die drei Schriften Luthers: „Von Ordenung des gottesdiensts ynn der gemeyne" (1523), „formula missae et communionis pro ecclesia wittenbergensi" und die „Deutsche Messe" (1526). Hier behandelt der Reformator zweierlei Typen des Gottesdienstes: den teilweise lateinischen der „Stifte und Dome" mit seinem lang ausgesponnenen, an die römische Messe sich anlehnenden evangelischen Festritus, der einen gut geschulten Gymnasialchor verlangte, und den Gottesdienst für kleinere Städte und Dorfkirchen, in denen nur der deutsche Schulmeister mit den Kindern zu Gebote stand, der wesentlich kürzer und rein deutsch gestaltet war. Für den Kreuzchor kam in der Hauptsache der erstere in Frage und zwar in der Kreuz-, Frauen- und Sophienkirche. Aber auch die Wochentags-Predigtgottesdienste gab es zu versehen, ebenso die Metten und Vespern, in denen der Anordnung Luthers gemäß lateinische Psalmen gesungen wurden; erst von 1671 an erklangen hier auch deutsche Lieder. Nur die Sonnabendvespern als Überleitung zum Sonntag wurden, seitdem die neu eingeführten Sonntag-Abendgottesdienste die Vespern dieses Tages verdrängt hatten, durch Figuralmusik ausgezeichnet. Sie gewannen dadurch eine besondere Bedeutung und haben sich als letzter Rest der alten Matutin- und Vesperordnung bis auf den heutigen Tag erhalten. Sie und die alljährlichen Aufführungen des Weihnachtsoratoriums und der Matthäuspassion Bachs gehören jetzt zu den wichtigsten Betätigungen des Kantors und seines Chores. Nicht geringe Anforderungen an Zeit und Kraft stellten auch die Leichenbegängnisse, von denen die funera totalia oder figuralia mit mehrstimmigem Kunstgesang immer vom Kantor, die funera particularia oder choralia mit einstimmigem Gesang aber von den drei unteren Schulkollegen begleitet wurden. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verzichtete jedoch der Kantor auf diese Leichenbegängnisse und ihre Einkünfte zugunsten des Alumnenregenten, der als Gegenleistung dafür alle Frühmetten übernahm. Ebenso anstrengend waren die Brautmessen, denen sich dann oft auch eine „Aufwartung" im Hochzeitshause anschloß, und sonstige Familienfeiern, Gastmähler, bei denen die Dienste des Chores begehrt wurden. Überall galt es Figuralmusik zu bieten, sogar bei den großen mehrwöchigen Martini- und Gregorius-Singumgängen, wobei die Alumnen dann und wann mit eigenem Instrumentalkörper auftraten.

Wir sehen also: die Pflege und Leistung der Figuralmusik ist in erster Linie Aufgabe des Kantors, ganz besonders natürlich im sonntäglichen Hauptgottesdienste und in den Wochengottesdiensten, so oft der Superintendent predigte. Schon in vor-

reformatorischer Zeit pflegte man an zahlreichen Kirchenfesten Kunstmusik im Gottesdienst zu bieten, wobei sogar der Stadtpfeifer und seine zwei Gesellen regelmäßig zur Unterstützung herangezogen wurden. Sie erhielten dafür jeder jährlich sechzehn Groschen. Als Beleg diene hierfür der interessante Eintrag im ältesten Dresdener Stadtbuche vom Jahre 1404: „Nota man gebit den blesern yrre dryen iczlichem alle iar XVI gr. das si der grossen orgeln mit flise warten sullen, und blasen zcu desin nachgeschrebin festen: nativitatis domini III tag, circumcisionis, epiphaniae, purificationis Marie, annunciacionis, pasche III tage, invencionis crucis, ascensionis, dedicacionis, visitacionis Marie, Jacobi, assumpcionis, nativitatis Marie, exaltacionis sancte crucis, Michaelis, omnium sanctorum, conceptionis Marie, Nicolai, Barbare."

Wertvoll ist es, aus dieser Notiz die einzelnen Festtage zu erfahren, die durch mehrstimmigen Gesang ausgezeichnet wurden. Wenn hierbei auch von der Beteiligung des Stadtpfeifers und seiner Gesellen geredet wird, die von jeher mit der Schule in enger Berührung standen und wohl auch aus den musikalischen Elementen derselben hervorgingen, so darf man natürlich nicht an eine Instrumentalbegleitung in unserem Sinne denken. Die Orgel und Blasinstrumente unterstützten und verstärkten einfach die einzelnen Singstimmen. Die Bezeichnung der Orgel als der „großen" läßt darauf schließen, daß die Kirche eine oder mehrere kleinere Orgeln besaß, die auf verschiedenen Nebenchören aufgestellt waren. Das aber wieder deutet auf die Größe und Bedeutung der Kreuzkirche hin, die sie als Wallfahrtskirche inzwischen erlangt hatte. War es doch damals gerade die Zeit, in der Markgraf Wilhelm der Einäugige sie zum Range eines Domstifts erheben wollte. Nur Dome, Kathedralkirchen, Abteien usw. konnten sich den Luxus einer solchen Orgel gestatten, die ja erst 200 Jahre später anfing, als Begleitinstrument für den Gemeindegesang zu dienen.

Nach Einführung der Reformation pflegte man in der Kreuzkirche, die nun zur Parochialkirche Dresdens geworden, monatlich einmal zu „figurieren". Dazu trat 1559 die alte Frauenkirche, die seit drei Jahren nur noch als Begräbniskirche benutzt, dann aber für gemeindegottesdienstliche Zwecke wieder bereitgestellt wurde. Hier werden die drei unteren Schulkollegen verpflichtet, den Chor zu leiten, auch mit Unterstützung des Organisten Figuralmusik zu bieten. Seit 1581 aber soll „ein Sonntag umb den andern in den zweyen kirchen figurieret werden", und zwar hier wie dort durch den Kantor, wie dieser auch die seit 1610 neu hinzugekommene Festtagsmusik in der Sophienkirche übernehmen muß.

Das alles bedeutete eine nicht geringe Arbeitsleistung, die nur vollbracht werden konnte, wenn der Chor tüchtig war und wohlgeübt im prima vista-Gesang. Darauf aber zielte, wie wir schon oben sahen, der ganze reichlich bemessene praktische und theoretische Musikunterricht seit den Tagen des Mittelalters. Zu diesem Zwecke sah man auch zumeist darauf, daß der Kantor selbst ein tüchtiger Vorsänger war, der nicht selten die Solopartien seiner Kirchenmusik „zum größten Vergnügen der ganzen Gemeine" selbst durchführte.

So finden wir solcher gesanglich begabter und geschulter Kantoren eine ganze Reihe. Gleich der erste, von Melanchthon empfohlene Sebaldus Baumann von der Wittenberger Hochschule gehörte zu ihnen. Selbst der Entlassung aus seinem Amte, zu der der Rat 1553 zu schreiten sich genötigt sah, konnte er mit Ruhe entgegen sehen. Sein Ruf als Sänger öffnete ihm sofort die Pforten der Kurfürstlichen Kapelle, in der er neben bedeutenden Sängern jener Zeit, darunter auch sechs Niederländern, als Tenorist angestellt wurde, bis er schließlich als „Wirth oder Gastgeber zum Güldenen Löwen" endete.

Als ein „trefflicher Musikus vocalis und instrumentalis" genoß auch Magister Samuel Rüling, kaiserlich gekrönter Poet (1612—15) schon in Universitätskreisen großes Ansehen. Noch mehr aber sein Nachfolger Magister Christoph Neander (1615—25), „ein sonderlicher, ausbündiger, guter Musicus vocalis", wie er in einem Leipziger Empfehlungsschreiben bezeichnet wird, „der zu gar vielen unterschiedenen Chören solche Proben getan, dergleichen allhie kaum geschehen oder gehört worden, vnd er desswegen fast von iedermann gerühmet wirdt".

Ähnlich heißt es von dessen Nachfolger Michael Lohr (1625—54), der selbst aus der Dresdener Kreuzschule hervorgegangen und von da aus direkt in das Rochlitzer Kantorat gelangt war, von wo er dann nach Dresden zurückkehrte, daß er „gar eine schöne anmütige starke stimme, auch in musica instrumentali, sonderlich auf der lauten, geigen und andern instrumenten wol geübt ... inmassen auch Herr Heinrich Schütz, Churf. Sächs. Capellmeister, ihn seiner stimmen halber nur neulichst gerne nach hof haben wolte".

Aus dem 18. Jahrhundert seien nur zwei Kantoren genannt, die sich besonders durch stimmliche Begabung auszeichneten: Johann Zacharias Grundig (1713—20) und Theodor Christlieb Reinhold (1720—55). Ersterer machte schon während seiner Studienjahre in Wittenberg und Leipzig als ausgezeichneter Altist solches Aufsehen, daß er in einige Hofkapellen engagiert wurde. Es blühte ja auch im 17. Jahrhundert noch immer die heute völlig erloschene Kunst des Falsettierens, die auch Grundig in hohem Maße beherrschte, so daß er aus der Kapelle des Herzogs von Schleswig-Holstein in die des Kurfürsten von Sachsen nach Dresden berufen wurde, wo er noch 1697 in den Personalverzeichnissen als Altist aufgeführt wird. Mit dem Konfessionswechsel Augusts des Starken in diesem Jahre, der auch an der Hofkapelle nicht spurlos vorüber ging, war aber für Grundig die Zeit des Übergangs zur Kreuzschule gekommen, wo er ja auch genug Gelegenheit hatte, seine musikalischen Fertigkeiten zu verwerten, bis er dann in seinem leider nur siebenjährigen bedeutsamen Kantorate sein Lebensziel fand. Ihm war es vorbehalten, die Fäden zwischen ihm und dem Kreuzchore einerseits und der im Jahre 1717 neu gegründeten Italienischen Oper in Dresden andererseits neu zu knüpfen, so daß den Alumnen der Kreuzschule ein volles Jahrhundert hindurch die Ausführung der Opernchöre überlassen blieb, und nicht wenige unter ihnen, angeregt und begeistert durch die hohe Kunst und das Vorbild der berühmtesten Sänger, Sängerinnen und Instrumentalisten ihrer Zeit, ganz zur Musik übergingen und sich auf diesem Gebiete einen Namen gemacht haben. Es sei hier nur auf die Brüder Carl Heinrich und Johann Gottlieb Graun, den Theoretiker und fruchtbaren Komponisten Christoph Gottlieb Schröter, Johann Adam Hiller, Johann Friedrich Reichardt, Johann Gottlieb Naumann, Daniel Türk, Ehregott und Theodor Weinlig und viele andere hingewiesen.

Auch Kantor Reinhold war in erster Linie Sänger. Als Bassist wird ihm von allen zeitgenössischen Stimmen uneingeschränktes Lob gespendet, während er als Komponist trotz seiner zahlreichen Arbeiten auf diesem Gebiete ohne Bedeutung bleibt. Aber auch in anderer Hinsicht spielte er in Dresden eine Rolle: er wird der gegebene Führer auf dem Gebiete des Privatkonzerts und des collegium musicum, das seit Beginn des 18. Jahrhunderts sich überall verbreitet. Auch die Kreuzschule sieht in dieser Zeit den Höhepunkt des Chorlebens, ein reiches musikalisches Schaffen und Streben entwickelt sich in ihren Mauern. Welch ein Glück ist's da zu nennen, daß in dieser Zeit der Mann in das Kantorat eintritt, der den mannigfachsten Aufgaben in Kirche und Schule voll

gewachsen ist, der durch seine reichen musikalischen Gaben und sein tüchtiges Können sich gar bald einen weithin über die Grenzen Deutschlands gerühmten Namen macht und mit diesem das Ansehen und die Bedeutung seines Amtes stützt:

Gottfried August Homilius (1755—85). Wohl ist mit Reinhold die Periode der Sänger unter den Kantoren zu Ende gegangen, um so mehr aber erstrahlt nunmehr der Stern der Komponisten. Und Homilius ist der hellste. Seine Zeitgenossen werden nicht müde, ihn und seine Kunst mit den stärksten Worten zu feiern. Der Berliner Hofkapellmeister Joh. Friedr. Reichardt sagt von ihm: „jetzt wohl ausgemacht der beste Kirchenkomponist“; Gerber nennt ihn in seinem Musiklexikon „ohne Widerrede unseren größten Kirchenkomponisten“ und Schillings Lexikon „den Cranach der deutschen Musik“, während Seb. Bach mit Dürer verglichen wird.

Wir sehen: Homilius hat nicht umsonst während seiner Studienjahre in Leipzig den Unterricht Bachs genossen. Was er bei diesem auf der Orgel gelernt, das konnte er dann zeigen, als er 1742 die erledigte Organistenstelle an der Frauenkirche zu Dresden mit der neuen, für jene Zeit großartigen Orgel Silbermanns erhielt. Von weither kamen die Musiker, um sein Spiel zu bewundern. Auch der oben genannte Reichard hat ihn auf einer seiner Reisen nochmals gehört und sagt begeistert: „der größte Organist, den ich jemals gehört und vielleicht in meinem Leben hören werde, der ein Fugenthema aus dem Stegreif ganz meisterhaft ausführt“. Dasselbe bezeugt auch Forkel im „musikalischen Almanach für Deutschland“ (1782).

Als Homilius nach dreizehn Jahren zum Kreuzkantor aufrückte, trat nun in erster Linie die Notwendigkeit an ihn heran, für jeden Sonn- und Festtag eine Kirchenmusik zu beschaffen, die er bei dem Mangel an gedruckter Literatur entweder kopieren oder, was für viele der damaligen Kantoren selbstverständlich war, selbst neu schaffen mußte. Daraus erklären sich die fünf Jahrgänge Bachscher Kirchenkantaten. Auch Homilius hat mehrere solcher Jahrgänge hinterlassen, unter ihnen auch die einzigen im Druck erschienenen Oratorien „die Freude der Hirten über die Geburt Jesu“ (Frankfurt a. d. O. 1777, C. G. Strauß) und die Passionskantate „ein Lämmlein geht“ (Leipzig 1775, B. Chr. Breitkopf & Sohn). Verschiedene seiner großen Passionsoratorien und -kantaten scheinen aber verloren zu sein, wenn sie nicht einmal eine Auferstehung in irgendeiner alten Kantoreibibliothek feiern, in denen hin und wieder bisher unbekannte Werke unseres Meisters auftauchen.

Zahlreich sind auch seine a cappella-Werke, die den Bachschüler am deutlichsten erkennen lassen. Im Gegensatz zu den Kantaten, in denen das gefühlvoll-lyrische Element vorherrscht, finden wir hier zumeist kraftvolle biblische Texte, die dem Komponisten auch einen kraftvollen musikalischen Ausdruck nahe legen. Mit strenger kontrapunktischer Arbeit weiß er hier flüssigen Stil, schöne Melodik und meisterhafte Deklamation zu verbinden. Es ist leider unmöglich, im Rahmen unseres kurzen Aufsatzes auf einzelne dieser Werke hinzuweisen. Nur das sei erwähnt, daß die Notenbibliothek der Kreuzschule zwölf handschriftliche Magnificat besitzt, von denen zwei sechsstimmig und eins zweichörig sind. Sie zeichnen sich durch außerordentliche Frische aus und sind besonders charakteristisch für Homilius‘ a cappella-Stil.

Seine Werke hatten eine weite Verbreitung, nicht nur in Sachsen, sondern auch auswärts, besonders in Norddeutschland. In Berlin, Hamburg, Königsberg, ja sogar in Kopenhagen, Riga und Reval fanden sich ihre Liebhaber. Das aber ist ein Beweis, welche geachtete Stellung in der musikalischen Welt sich Homilius erworben hatte. Es bedeutete einen schweren Verlust für die Kreuzschule und ihren Sängerchor, ja für

die ganze kirchliche Musik, als er am 2. Juni 1785 tief betrauert starb und am 6. Juni auf dem Johannisfriedhofe beerdigt wurde.

Für die Nachfolger war es nicht leicht, den Ruhm des Amtes und Chores auf solcher Höhe zu erhalten. Wir dürfen es als eine günstige Fügung betrachten, daß dem alten Institute in den beiden Weinlig Männer geschenkt wurden, die durch Würde und Können das überkommene Erbe in Ehren behaupteten.

Theodor Weinlig stammte, wie sein Onkel Ehregott W., aus angesehener Dresdener Gelehrtenfamilie, in der die Musik schon seit Generationen eine Pflegestätte gefunden. Nach dreijähriger Ausübung der juristischen Praxis ging er ganz zur Musik über, zunächst bei seinem Onkel Komposition studierend. Dann aber reiste er nach Italien, wo er in Bologna bei dem berühmten Abate Stanislao Mattei, dem Lehrer eines Rossini, Donizetti und anderer den Unterricht im Kontrapunkt mit solchem Erfolge genoß, daß er zum Maestro der Philharmonischen Gesellschaft ernannt wurde. Nach vollendetem Studium besuchte er noch die für die Musik wichtigsten Städte Italiens, teils, wie er selbst sagt, „um in den melodischen Teil der Setzkunst noch tiefere Einsichten zu gewinnen, teils aber und vorzüglich, um mich in der wahren Methode des italienischen Gesangs durch die besten Sänger zu unterrichten". Dann aber kehrt W. über Wien nach Dresden zurück, wo er sich als Lehrer der theoretischen und praktischen Musik insbesondere des Gesangs niederläßt. In dieser Lehrtätigkeit hat immer seine Hauptstärke gelegen. Seine Privatkurse über Generalbaß, Kontrapunkt und Komposition waren darum gesucht, auch Richard Wagner gehörte zeitlebens zu seinen dankbaren Schülern.

So war er die gegebene Persönlichkeit, als ein Jahr nach dem Tode Ehregott Weinligs das Kreuzkantorat zum zweiten Male sich erledigte. Auf seine Bewerbung hin erhielt er die Stelle ohne Probe. Aber schon mit Ende des Kirchenjahres 1817 gab er sie infolge Differenzen mit dem Rektor der Schule wieder auf. Er wurde nun, was er früher war: Privatlehrer der Komposition, des Gesanges und Klavierspiels, auch übernahm er die Direktion der Dreyssigschen Singakademie, bis er an Stelle des am 16. Februar 1823 verstorbenen Johann Gottfried Schicht zum Thomaskantor in Leipzig gewählt ward, nachdem keine Geringeren als C. M. von Weber und Theodor Körners Vater, Chr. Gottfried Körner in Berlin, warme Empfehlungsschreiben an den Rat zu Leipzig eingesandt hatten. Neunzehn Amtsjahre hat er hier in vorbildlicher Treue unter viel körperlichen Leiden verlebt, bis er in der Nacht vom 6. zum 7. März 1842 im 62. Lebensjahre seine Augen für immer schloß.

Sehr bekannt unter den Kreuzkantoren — man darf sagen: populär — war Ernst Julius Otto (1828—75), der schon mit 24 Jahren in das bedeutungsvolle Amt eintrat, dessen ganzen Pflichtenkreis er seit den Tagen seiner Kindheit kannte. Bereits Michaelis 1814 war er nämlich im Alter von zehn Jahren in die Kreuzschule und deren Alumneum aufgenommen, wegen seiner hervorragend schönen Sopranstimme sofort auch zum „Ratsdiskantisten" erwählt worden. Eine aus dem Jahre 1664 stammende, noch heute bestehende Stiftung gewährt zwei stimmlich besonders hervorragenden Sopransolisten gewisse Sondereinkünfte. Als solcher genoß er auch den Privatunterricht Weinligs in Gesang und Kontrapunkt, so daß er bald darauf den Kreuzkantor Uber bei dessen häufigen Erkrankungen selbständig zu vertreten vermochte. Er komponiert in diesen Zeiten vier Festtagskantaten mit großem Orchester, die in den Kirchen aufgeführt wurden. Dasselbe geschieht auch in Leipzig, wohin er 1821 zu weiteren Studien übergesiedelt war. Hier sind es besonders die Thomaskantoren Schicht und Weinlig, die ihn aufmuntern und fördern, so daß er es wagt, mehrere Kompositionen in Druck zu

geben. 1824 kehrt Otto nach Dresden zurück, das dann zu seiner dauernden Heimat wird.

47 Jahre hat Otto das Kreuzkantorat verwaltet, am längsten von allen Kantoren. Er war auch ein sehr talentierter, fruchtbarer Komponist, der leicht und schnell schuf. Dabei zeichnen sich alle seine Werke durch Reinheit des Satzes und melodischen Reichtum aus. Leider sind seine kirchlichen Kompositionen sämtlich Manuskript geblieben, so daß sie weniger bekannt geworden sind. Um so mehr haben seine weltlichen Werke Verbreitung gefunden. Ottos Leben fiel ja ganz in die begeisterungsfrohe Jugendzeit des deutschen Männergesangs, dem sein ganzes Herz gehörte und zu dessen ersten gefeierten Größen er zählte. Mit Männern, wie C. M. von Weber, H. Marschner, F. Abt, A. Methfessel, F. Silcher, C. Zöllner hat er dem Männergesang erst seine Literatur geschaffen.

Auf diesem Gebiete liegt seine eigentliche Bedeutung. Überall wurden des Liedertafelvaters ernste wie heitere Kompositionen gern gesungen, die durch den gemütvollen und patriotischen Ton, der sie durchzieht, nicht wenig zur Hebung des deutschen Nationalbewußtseins beigetragen haben. Zahllos waren darum die Huldigungen und Ehrungen, die dem Meister schon zu seinen Lebzeiten zuteil wurden und ihren Höhepunkt bei seinem Rücktritt vom Kreuzkantorat fanden, wobei auch die erste Anregung zu einem Zusammenschluß der großen Männergesangvereine Dresdens unter dem Namen „Julius-Otto-Bund“ gegeben wurde. Im Mai 1876 kam dieser wirklich zustande, wobei Otto selbst zum Ehrendirigenten ernannt wurde. Nur kurze Zeit sollte er jedoch dieses Amt bekleiden, denn schon am 5. März folgenden Jahres starb er eines schmerzlosen Todes. Die dankbare Sängerwelt Deutschlands aber stiftete dem Meister ein schönes und würdiges Denkmal, das am 1. Juni 1886 in den Gartenanlagen vor der Kreuzschule unter dem Gesange des Kreuzchores und unter Anwesenheit zahlreicher Deputationen feierlich enthüllt wurde.

Gegenwärtig bekleidet das altberühmte Amt seit dem Anfang 1906 erfolgten Tode Oskar Wermanns der Kgl. Preuß. Musikdirektor Professor Otto Richter, nachdem er eine längere Reihe von Jahren als Kantor der Lutherstadt Eisleben erfolgreich gewirkt hatte. Hier machte er sich besonders verdient durch historische Konzerte und Volkskirchenkonzerte, zu denen auch die Industriearbeiter besonders eingeladen wurden. Seine interessanten Programme mit wertvollen musikgeschichtlichen Erläuterungen hat er in Buchform gesammelt herausgegeben. Sie liegen bereits in dritter Auflage vor. Seine Erfahrungen auf diesem Gebiete, das er als einer der Ersten bearbeitete, hat er auch in seinem auf dem 17. deutsch-evangelischen Kirchengesangstage 1902 gehaltenen und im Druck erschienenen Vortrage „Volkskirchenkonzerte und lithurgische Andachten in Stadt und Land“ niedergelegt. Diese Schrift, sowie eine andere: „Die Musik in ihrer Bedeutung für unser deutsches Volksleben,“ veranlaßten in vielen Orten die Einführung solcher Volkskirchenkonzerte.

Von Anfang an hat sich Otto Richter das Ziel gesetzt, die Werke eines Sebastian Bach zu pflegen und dem Kirchenvolke näher zu bringen. Diesem Zwecke dienen die großen Sonnabendvespern, deren Programme mit Liebe und Sachkenntnis aufgestellt und immer von einem leitenden Gedanken durchzogen sind. Hier kann man des öfteren die großen doppelchörigen Motetten Bachs in klarer, verinnerlichter Ausführung hören, aber auch die a cappella-Werke seiner Schüler, vor allem des großen Kreuzkantors G. A. Homilius, und anderer neuerer Meister. Dazu dienen ferner die mustergültigen Aufführungen Bachscher Kantaten in den Festtags-Instrumentalvespern und Gottes-

diensten, und die alljährlichen Wiederholungen des Weihnachtsoratoriums, der Matthäuspassion und der H-Moll-Messe. Letztere sind schon seit vielen Jahren künstlerische Ereignisse der Landeshauptstadt geworden, die die große Kreuzkirche bis auf den letzten Platz füllen. Sie verdienen den ungeheuren Zulauf, denn die Leistungen der Chöre (Crucianer und Bachverein) wie der bedeutendsten Solisten sind derartige, daß sie kaum noch Wünsche offenlassen. Dabei werden diese Werke hier mit einer historischen Treue vorgeführt, die den Kenner aufs höchste befriedigen muß.

Ein ausgeprägt historisches Interesse ist es, das den gegenwärtigen Kreuzkantor auszeichnet. Damit aber ist er der rechte Mann am rechten Platze. Denn einem großen und bedeutendem Chore mit jahrhundertelanger Geschichte kann es nur zum Vorteile gereichen, wenn ein Mann an seiner Spitze steht, der diese Geschichte voll zu würdigen und aus der Vergangenheit immer neue Antriebe zu ernstem Vorwärtsstreben und hohen künstlerischen Zielen zu entnehmen weiß.

Es ist zum guten Teile das Verdienst Professor Richters, daß gerade während der letzten Jahrzehnte das Ansehen des alten Kreuzchores im In- und Auslande gewachsen ist. Das zeigte sich so recht bei den wiederholten großen Konzertreisen des Chores nach Schweden und Holland. Bereits 1921 lag ein glänzendes Angebot für Amerika vor, das jedoch nicht zur Ausführung kam. Es folgten Einladungen nach der Schweiz, Norwegen und Österreich (Steiermark). Aber auch diese Pläne mußten aus verschiedensten Gründen aufgegeben werden, vor allem des Stuttgarter Bachfestes wegen, bei dem der Kreuzchor singen sollte, sodann 1925 wegen der Erkrankung des Kantors. Auch für diesen Herbst lag wieder eine Einladung nach Holland vor, die jedoch die 700-Jahrfeier vereitelte.

Möchte letztere für jenen Ausfall einen vollen Ersatz bringen und nach jeder Richtung hin wohl gelingen. Möchte sie zu einem unvergänglichen Markstein werden in der Geschichte des altberühmten Instituts.

Schola crucis — schola lucis:
Imus, Domine, quo ducis!

Aufgaben der heutigen Kirchenmusik

Von Domorganist Erwin Zillinger, Schleswig

Ich bitt' euch, teure Sänger,
die ihr so geistlich singt,
führt diesen Ton nicht länger,
so fromm er euch gelingt!
Will einer merken lassen,
daß er mit Gott es hält,
so muß er keck erfassen
die „arge, böse Welt"!
Uhland (1816).

Veränderte Zeiten bringen veränderte Aufgaben. Auf fast allen Gebieten unseres geistigen Lebens hat darum nach dem Krieg eine Neuorientierung stattgefunden; höhere Maßstäbe sind angelegt und Reformen eingeführt. Nur die Kirche scheint diese Notwendigkeit nicht zu empfinden. Es wird im wesentlichen in demselben Stil weitergearbeitet wie vor dem Kriege. Man ist blind für das, was der Krieg, der große Enthüller, offenbart hat. — Viel krasser als vor dem Kriege tritt in diesen Jahren zutage: unser

Volk ist in einer furchtbaren religiösen Notlage. Die Schule hat es nicht verstanden, einen lebensstarken Gottesglauben und die frohe Botschaft Jesu unserm Volk ins Leben mitzugeben. Die Erinnerung an den Religionsunterricht lebt im Gedächtnis der meisten als an Stunden qualvollen Memorierens. Nach dem Konfirmandenunterricht mit seinen Definitionen wirft die schulentlassene Jugend oft mit einem mißverstandenen Christentum überhaupt alle religiösen Begriffe über Bord. Denn fast allerorts legen auch die Gottesdienste die Menschen auf Dogmen fest, deren Unfehlbarkeit längst durch den deutschen Rationalismus erschüttert ist. Mehr als 90 Prozent unserer Bevölkerung geht nicht mehr in die Kirche, ohne draußen viel andern Ersatz zu finden als die negative Kritik der sozialistischen Presse an der herrschenden Religion. Müßte diese allgemeine Ablehnung nicht Ursache sein, darüber nachzudenken, daß das in der Kirche Gebotene nicht die religiöse Kost ist, die unser Volk braucht? Die Notwendigkeit von fundamentalen Reformen ist offenbar. Aber stattdessen will man die irregeleiteten Schafe zurückerziehen zu dem hergebrachten „Wort vom Kreuz" als dem alleinigen Weg zum Himmel. Wer diesen Weg nicht gehen will, findet keinen Führer zu Gott. Ohne Trost stehen Millionen an den Gräbern. Der Glaube an ein himmlisches Jerusalem ist geschwunden, und „Vorbei und reines Nichts. — Es ist so gut, als wär' es nie gewesen!" klingts teuflisch über Leben und Sterben. Schauerlich ist über unserm Volk des Propheten Vorhersage in Erfüllung gegangen: „Siehe, es kommt die Zeit, daß ich einen Hunger ins Land schicken werde, nicht einen Hunger nach Brot oder einen Durst nach Wasser, sondern nach dem Wort Gottes zu hören, daß sie hin und her, von einem Meer zum andern, von Mitternacht gegen Morgen umlaufen und des Herrn Wort suchen und doch nicht finden werden!" Ratlose Stumpfheit und verantwortungslose Genußsucht sind die Folge, weil die berufenen Diener Gottes so vielfach versagen, unserm Geschlecht Leben und Tod in zeitgemäßer Art zu verklären.

Berufene Diener Gottes sind auch wir Kirchenmusiker. Wenn wir über die religiöse Verwahrlosung unserer Zeit klagen, sollten wir nicht über die Pastoren zu Gericht sitzen, sondern bekennen: mea culpa maxima. Wie die Geistlichen durch das Wort, so sollen wir durch die Musika sacra unsern Mitmenschen den Alltag heiligen, ihre Feste erhöhen und ihre Frömmigkeit pflegen. Zu diesem Zweck bezahlt die Allgemeinheit durch Staats- und Kirchensteuern unsere Gehälter. Mit doppelter Liebe und erhöhtem Pflichtbewußtsein müßten wir angesichts der geschilderten Not diese Aufgaben erfüllen. Wir haben es viel leichter als die Geistlichen, denen nur das Wort zur Verfügung steht. Uns sind mannigfaltigere, machtvolle Mittel zur Verherrlichung Gottes gegeben. Chor und Solisten, die Fülle der Orchesterinstrumente können wir einzeln und gemeinsam anspannen, und wir haben das Eine voraus: die breiten Massen, die den üblichen Gottesdiensten bereits den Rücken gekehrt haben, kommen noch in unsere Konzerte.

Was aber bietet die neuere Kirchenmusik unserm Volk? Wenn man die Verlagsverzeichnisse durchsieht, die jüngste geistliche Musik anbieten, wird einem oft schon bei den Überschriften der Motetten und Gesänge schlimm und übel. Nehmen wir einen ersten besten Katalog zur Hand: Mein's Herzens Kron' (Walther Böhme). Die Lerche stieg am Ostermorgen. Horcht, ihr Fluren, lauscht, ihr Höhen. Du, ach du hast ausgestanden (Paul Gläser). Sind es Funken? — Weißt du, was die Blumen flüstern? — Amen! Deines Grabes Friede (Winterberger). Sentimentaler Kitsch, verwässerte Limonade, religiöses Zuckerwerk! Die Texte sind ohne jegliche Anschauung mit weichlichen Melodien und Harmonien versehen; dem Phrasenrausch paart sich der Klangrausch. Der sogenannte „kirchlich würdige" Ton ist die Hauptsache. Alle entschiedenen Äuße-

rungen der Freude oder des Schmerzes sind vermieden. Diese Art Kirchenmusik geht um Erschütterungen der Seele herum. Alle Kraft ist geschwunden und durch Stimmung ersetzt. Es läßt sich nur aus dem mangelnden religiösen Ernst und Verantwortungsgefühl erklären, daß triviale Motetten wie „Preis und Anbetung“ von Rink oder Bortnianskys „Doxologie“ sich größter Beliebtheit als Schmuck der Gottesdienste erfreuen. Das Gefährliche an dieser Religiosität ist, daß sie mit ihren sentimentalen, süßen Klängen nur die Gefühle wohlig wiegt, aber den Willen einlullt. So das beliebte: „Über die Wiege der Kinder mein, über der Schlummernden Totengebein, über die Pracht der Reiche der Welt streck' ich die Hand, bis alles zerfällt. Mache mich selig, o Jesu.“ Oder: „Zage nur nicht! Hinter den Wolken harrt schon das Licht. O wie wirst du süß erschrecken, wird dir Gott den Schatz entdecken“ (für Männerchor! von F. Tiebach). Eine strikte Absage an Jesu Wort: „Es werden nicht alle, die zu mir sagen: Herr, Herr! in das Himmelreich kommen, sondern die den Willen tun meines Vaters im Himmel“, ist Fr. Hölzels „Trost“ (Wir singen, S. 86): „Ich will euch tragen bis ans Ende, erretten euch von Sünd und Schuld, daß alles Unglück sich euch wende: Schaut nur auf mich und habt Geduld.“ Auch die Orgel, die Prophetin unter den Instrumenten, hat man ihrer erhabenen Stimme beraubt. Sie ist biegsam und subaltern geworden. Wir Organisten stehen schon längst nicht mehr auf dem Standpunkte unserer Vorgänger, daß das edelste Material gerade gut genug ist, das Lob Gottes zu verkünden; es darf heute Zink, Holz und Pappe sein. Das allgemeine Ansehen der Organisten wird nicht steigen, man wird sie weiterhin als „niedere Kirchenbeamte“ behandeln, und alle ihre Gehaltsbestrebungen werden nichts fruchten, ehe nicht charaktervolle Männer mit größerem Ernst der Allgemeinheit wertvollere Dienste leisten als bisher. Das ist natürlich unmöglich bei innerer Unwahrhaftigkeit und Schwäche, wie sie sich häufig äußert: „Wir für unsere Person empfinden zwar ganz modern, aber das paßt doch nicht in den Rahmen der Kirche!“ (Leider klafft dieser Widerspruch auch z. B. zwischen Brahmsscher Kirchenmusik und seinen brieflichen Bekenntnissen. Brahms glaubte bekanntlich nicht an eine ewige Seligkeit, wie er sie in seinem deutschen Requiem verherrlicht hat.) Was aber steht höher: Stil oder Wahrhaftigkeit? Unserm Volk, das vor Mißtrauen und religiöser Skepsis nicht aus und ein weiß, ist nur mit rücksichtsloser Ehrlichkeit gedient. Wir müssen Gott in der Wahrheit dienen. Diejenigen unter uns Kirchenmusikern, die wirklich noch orthodox sind, sollen deshalb getrost orthodoxe Texte komponieren. Wenn ein ernstes und begeistertes Künstlerherz dahinter steht, können solche Werke von der Schönheit letzter Rosen sein. Aber sie ändern nicht, daß der Sommer der Orthodoxie und sein Blütenflor mit den Werken Bachs als Glanzzeit vorbei ist. Wir anders Gesinnten jedoch sollten nicht eine Kirchenmusik produzieren, die dem Zauber von Papierrosen gleicht.

Dann laßt uns lieber zu den alten Meistern greifen. Die Blüten ihrer Kunst sind — das ist unsere Freude — ja nicht vergänglich wie die Blumen des Gartens. Wir können sie in unseren Konzerten wieder erstehen lassen und den Lebenspfad unseres Volkes immer neu mit ihnen schmücken. Wenn wir dieses köstliche Vätererbe verwalten, müssen wir freilich auch wirklich seine ursprüngliche Schönheit enthüllen. Deshalb raubt den erhabenen Tonschöpfungen Bachs und seiner Vorgänger nicht ihre echte Gestalt! Führt sie so auf, wie sie gemeint sind: d. h. mit verantwortungsbewußtem Ernst, als Gottesdienst. Es kann einem die Röte der Scham ins Gesicht treiben, wenn man sieht, wie leichtfertige Enkel das Erbe unserer Größten schänden. Sie zeigen daran eitel ihre Virtuosenkünste. Macht aus den erhabenen Bauwerken alter Orgelkompositionen keine Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche, indem ihr sie bald sentimental, bald effektvoll auf-

gedonnert wiedergebt. Singt Bachs Choräle nicht mit „stimmungsvollen“ Vortragsbezeichnungen, wie sie etwa das Kaiserliederbuch bringt (z. B.: Wie schön leuchtet der Morgenstern: „Sehr innig“). Führt seine Passionen und Kantaten in Originalgestalt auf und, wo das nicht angeht, laßt es wenigstens oberstes Prinzip sein, die höchstmögliche Annäherung an den Geist des Originals zu erreichen. In unsern Programmen aber müssen wir diese aus Gottes Geist und zu Gottes Ehre gewachsenen Blüten zu Sträußen zusammenbinden, in denen sie ihre Schönheit voll entfalten können. Die keuschen Christrosen mittelalterlicher Palestrinagesänge stelle man nicht neben den sommerlichen Farbenglanz Schubertscher Hymnen; geistliche Volkslieder wirken wie Feldblumen fehl am Ort zwischen dem Rosengerank Bachscher Arien. In Ragoutprogrammen können überdies nur Auserlesene den raschen Wechsel von der Abgeklärtheit oder gesunden Kraft alter Meister zu moderner (etwa Regerscher) Problematik innerlich mitmachen. Bei geschlossenen Vortragsfolgen aber wird die göttliche Schönheit der Kunstwerke viel müheloser offenbar, und, weil Richtlinien für die Phantasie vorhanden sind, das Einfühlen in fremdgewordene religiöse Vorstellungen erleichtert; zwingender wird die in diese Formen gegossene Kraft und Innigkeit enthüllt. Umgekehrt wie einst im Korbe der heiligen Elisabeth verwandeln sich diese Blüten der Kunst in Brot des Lebens für die, die sich geistlich arm fühlen.

Aber wir Kirchenmusiker haben in der veränderten Zeit noch eine andere Sendung, um unserm Volk aus seiner religiösen Not herauszuhelfen. Eine neue Musika sacra muß erstehen und unser modernes religiöses Empfinden auf starken Schwingen zum Himmel tragen. Es ist nicht wahr, daß das Christentum, einer goldenen Kugel gleich, sich unveränderlich durch die Geschichte rollen läßt. Es gleicht vielmehr einem lebendigen, Leben spendenden Strom; er hat sich durch neue Zuflüsse auf seinem Wege durch Zeiten und Länder verbreitert, aber auch der Dogmenschutt der Jahrhunderte hat sich in ihm abgelagert. So ist er seicht geworden, und seine Fahrrinne ist nur noch für wenige schiffbar. Neues Wasser müßte ihm zufließen. Das nun sei die Aufgabe einer künftigen Kirchenmusik, unserer Kirchenreligion — die sich bisher dagegen gesperrt hat — neue Quellen der Kraft zu erschließen, damit die Lebensschiffe der Menschen wieder ins Meer der Ewigkeit getragen werden. Solche Zuflüsse sind da. Auch manche unserer Geistlichen schöpfen bereits daraus neue Kraft. Der deutsche Idealismus (Klopstock, Herder, Schiller, Goethe) hat unserm Volke eine Fülle neuer Werte geschenkt. Neue Maßstäbe sind angelegt, neue Akzente gesetzt. Die Dichter zeigen uns Gottes Gegenwart in der Natur und im Menschenherzen, und sie führen uns in die Unendlichkeit des Sternenraums. Welche herrlichen Gedanken über Gott finden wir bei Rückert, Keller, Meyer, Morgenstern, Herm. Claudius. Auch vom fernen Asien strömen uns seit Herder und Rückert neue religiöse Ideen zu. So verschieden diese Bewegung im Einzelnen sein mag, so läßt sie sich doch vielleicht zusammenfassend kennzeichnen als ein Bekenntnis zur „Weltlichkeit Gottes“, „weil er die Welt ist und die Welt in ihm; Gott strahlt vor Weltlichkeit“ (G. Keller). Statt: „Hebt mich höher aus der armen Erdenwelt, immer näher zu des Himmels Lichtgezelt. Engel kommt, schwingt eure Flügel und hebt mich zum Herrn empor!“ bekennt Fichte: „Willst du Gott schauen, wie er in sich selbst ist, von Angesicht zu Angesicht? Such' ihn nicht jenseits der Wolken; du kannst ihn allenthalben finden, wo du bist. Schau an das Leben seiner Ergebenen, und du schaust ihn an; ergib dich ihm selber, und du findest ihn in deiner Brust.“ — Und Goethe: „Was wär' ein Gott, der nur von Außen stieße!“ Statt weltmüder Himmelssehnsucht, die die Erde ein Jammertal schilt, klingt der Jubel des Dichters: „O, wunderschön ist Gottes Erde

und wert, darauf vergnügt zu sein", und Uhland erteilt als Abwehr gegen weltschmerzliche Frömmelei seinen Rat: „Will einer merken lassen, daß er mit Gott es hält, so muß er keck erfassen die „arge, böse Welt". Hand in Hand mit dieser Anschauung wandeln sich die religiösen Begriffe. Statt des bequemeren „Schaut nur auf Gott und habt Geduld!" rufen die Stimmen der Meister: „Versäumt nicht zu üben die Kräfte des Guten! Hier winden sich Kronen in ewiger Stille, die sollen mit Fülle den Tätigen lohnen!" oder „Stehe auf, du Sohn der Zeit; sorge, daß dieses göttlicher wird und jenes und du selbst vor allen Dingen. Arbeite, und schlafe nicht!" (Carlyle). Und so wird die Tätigkeit zu einem Trost über Leben und Tod: „Du bringst nichts mit herein, du nimmst nichts mit heraus. Laß eine goldne Spur im alten Erdenhaus!" (Rückert). Tröstlich klingt aber auch überm Sterben: „Du kamst, du gingst mit leiser Spur, ein flücht'ger Gast im Erdenland; Woher? Wohin? — Wir wissen nur: aus Gottes Hand in Gottes Hand" (Uhland). Bar aller verschönernden Phrase ringen hier ehrliche Männer um die letzten Fragen des Daseins. Auch zu Jesus suchen sie ein neues Verhältnis. Aus „Gott dem Sohn", dem körperlich Auferstandenen, dem „himmlischen Gespenst auf Erden" (Johannes Müller), wird wieder der kämpfende und liebende göttlich-menschliche Held: „Ein Vorbild ist uns in Jesus erschienen, der als Held sich erwies in opferndem Dienen!"

So fehlt dieser neuen Religiosität zwar bewußt jeglicher „Nimbus", aber sie steht dem werktätigen Leben der jetzigen Menschen und ihrem Sehnen nach Kraft näher, als die weltfeindliche Orthodoxie. An klarer Ehrlichkeit, durch die die Blutwärme des Lebens pulst, kann das Herz leichter erwärmen als an der starren, kalten Pracht der Dogmen. Ein historisch geschulter Geist kann zwar in ihnen noch heute die überzeitlichen Werte entdecken; aber doch erheben sich stärkste Bedenken gegen die heutige Komposition dogmatisch belasteter Texte durch modern empfindende Menschen. Die a cappella-Messe von Thomas, manche Werke von Arnold Mendelssohn, das Magnifikat von Kaminski und die Paul Gerhardt-Lieder von Alfred Heuß — letztere beiden trotz ihrer geistvollen Vorreden — gehören dazu. Wenn auch der Mosesstab persönlicher Frömmigkeit aus den felsigen Dogmen einen Quell geschlagen hat, für die Menschen die daraus trinken sollen, hat er einen Beigeschmack von Auswendiglernen und Bekenntniszwang. Diese heutige Kunst trägt das Denken und Fühlen und die Sprache früherer Geschlechter vor Gottes Thron. Gott aber ist nicht der Toten, sondern der Lebendigen Gott. Die moderne Kirchenmusik aber muß unserer Generation in unserer Sprache und gemäß unseren seelischen Bedürfnissen unsere heutige Frömmigkeit verklären!

Schon ist ein bedeutsamer Anfang gemacht. Arnold Mendelssohn hat uns herrliche Chöre auf Goethes tiefste religiöse Sprüche geschenkt, dazu die Klopstocksche „Frühlingsfeier". Peter Cornelius verklärte das Gedächtnis der Toten im Hebbelschen „Requiem". Alfred Heuß singt in gewaltigen Tönen die fortdauernde Macht versunkener und doch weiter lebendiger Geschlechter durch „Wir Toten" von Meyer. Othmar Schoeck feiert Gott und Jesus in modernen Hymnen; im „Hohen Lied vom Leben und Sterben" stellt Waldemar von Baußnern uns unter den Eindruck von Goethes, Schillers, Hebbels, Kellers Geborgenheit im Ewigen. Sie und manche andere sind Pfadfinder in eine bessere Zukunft. Laßt uns ihnen folgen und unsere Mitmenschen aus dem Lärm des Alltags in die Stille unserer Kirchen führen, daß sich ihnen in der Wüste der Skepsis der umwölkte Blick öffne für die tausend Quellen, die uns der Vater der Liebe auch heute noch erschließt!

* * *

Nachwort der Schriftleitung: Obwohl wir uns mit manchen Ausführungen in diesem Aufsatz nicht einverstanden erklären können, steckt in ihm eine derartig echte Begeisterung und trifft er in gar mancher Beziehung derart den Nagel auf den Kopf, daß wir unrecht getan hätten, ihn unseren Lesern vorzuenthalten, wie wir uns der Hoffnung hingeben, daß er gerade dort seine Wirkung nicht verfehlt, worauf von Erwin Zillinger das Hauptgewicht gelegt wird, auf eine Reinigung und Erstarkung der protestantischen Kirchenmusik sowohl in textlicher wie musikalischer Beziehung. Wir wollen dabei zunächst hierüber im Klaren sein, daß unsere Kirchenmusik schon seit zwei Jahrhunderten — Bach steht in seiner Zeit isoliert da — keineswegs mehr auf der Höhe ihrer Aufgabe stand, sowie daß im 19. Jahrhundert immer wieder Versuche zu ihrer Ertüchtigung, wenn wir es so nennen wollen, gemacht worden sind, Zillingers Ausführungen somit ihren Stammbaum haben. Im einzelnen ist auch manches, im ganzen aber immer noch wenig erreicht worden, und es käme nun eben darauf an, ob unsere, erst so langsam sich vom 19. Jahrhundert loslösende Zeit, Kraft und Willen hat, eine von innen heraus kraftvolle Kirchenmusik nicht nur hervorzubringen, sondern sie auch in der Praxis durchzusetzen. Wenn nun Zillinger für eine frei religiöse, aber von wirklichen Dichtern herrührende Dichtung eintritt, dagegen aller irgendwie dogmatischen entgegen — unter welches Verdikt übrigens auch die Bachschen Texte fallen würden; nebenbei bemerkt, kann man einen Paul Gerhardt in der Mehrzahl seiner Lieder wohl kaum dogmatisch nennen —, so gelangt er hier in ein sehr heikles Gebiet; die Konsequenz hieße ein Aufgehen des Protestantismus in eine freie Weltkirche. Möglich, daß einmal das ganze Christentum, also nicht nur der Protestantismus, zu einer solchen gelangt, aber vorläufig hat dieser seine weltgeschichtliche Rolle noch keineswegs ausgespielt und darf und kann sie auch aus innersten kulturellen, nicht nur religiösen Gründen, nicht ausgespielt haben. Und daß sich heute die protestantische Geistlichkeit ihrer Aufgabe stärker bewußt wird wie vor dem Krieg, dafür liegen mancherlei Beweise vor. Weg mit den weichlichen Texten, das aber ist aus der Seele eines echten Protestantismus gesprochen. Wer aber gerade die Kirchenbesucher kennt, weiß, daß er hier einen Kampf mit etwas zu führen hat, was ebenso weich wie zähe ist, mit dem künstlerisch weichen Geschmack. Aber dieser Kampf muß aufgenommen werden, und es macht eine der höchsten Aufgaben der Kirchenkomponisten wie Dirigenten aus, die Kirchenbesucher zu kraftvollem Textwort und entsprechender Musik zu erziehen.

So steht die Textfrage für den kirchlichen Komponisten obenan; sie muß deshalb auch zunächst erörtert werden. Zu diesem Zwecke wandten wir uns an denjenigen protestantischen Kirchenkomponisten, der wie kein zweiter die Verehrung unserer Kirchenmusiker genießt: an Arnold Mendelssohn. Bereitwillig ging er auch auf unsere Bitte ein, zumal es sich gerade trifft, daß er sich auch über diese Frage letzthin in einem Vortrag geäußert hat. Auf seinen besonderen Hinweis bringen wir auch den betreffenden Abschnitt aus seinem Vortrag (Wie gelangen wir zu einer neuzeitlichen Kirchenmusik großen Stils?), der in Heft 7 der Zeitschrift des Kirchenchorverbandes der sächsischen Landeskirche „Der Kirchenchor" erschien, zum Abdruck. Mendelssohn schreibt folgendes:

„Wie sollen die Texte unserer Kirchenmusiken gestaltet sein? Da ist an Stelle der so lange Zeit beliebten rationalistischen Verwässerungsprodukte, statt schwächlicher, unwahr süßlicher Schleimpräparate, kühnes Zurückgreifen anzuraten auf die sinnlich faßlichen Bilder der hl. Schrift, die altkirchlichen Hymnen und die guten Gesangbuchlieder. Selbst Bach zollte dem Geist seiner Zeit Tribut, wenn er in seinen Choralkantaten meist nur den ersten und letzten Vers wortgetreu aufnahm, den Sinn der anderen aber paraphrastisch ersetzen ließ. Unter den wenigen Ausnahmen befindet sich die großartige Kantate „Christ lag in Todesbanden". Wie wichtig aber die Textgestaltung ist, kann an Bach ersehen werden: Seine Musik auf Bibelwort ist anders als die auf Lutherlied, wieder anders die auf kirchliche Symbole, wieder anders die auf P. Gerhardtsche Verse, und gar als die auf Picander u. dgl. Also gute Gesangbuchverse — aber unverfälscht! Als charakteristisch für die dem Künstler tödliche Entsinnlichung, die den schönsten, anschaulichen Strophen aus Gründen einer traurigen Geschmackszimperlichkeit angetan worden ist, nur ein Beispiel, und noch nicht das schlimmste: In dem Liede: „Gott

ist gegenwärtig" heißt es: „Dem die Cherubinen Tag und Nacht gebücket dienen". Dies anschauliche, bildhafte „gebücket" schien zu sinnenfällig, daher man dafür setzte „in Demut", offenbar schlecht, weil unsinnlich und allgemein, abstrakt und matt. Der Künstler sucht das an sich Unsinnliche zu versinnlichen; das ist dem gebildeten Rationalisten ein Greuel; er fegt allen Sauerteig der Sinnlichkeit, auch der künstlerischen, aus. Diesem Geist bieten wir Trotz. Der Rationalismus war nötig, damit jene sinnlichen Bilder nicht die Geister knechteten; er hat befreit. Nun aber ist diese Aufgabe erfüllt. Wir sind so weit nach links gegangen, daß wir nun endlich rechts wieder herauskommen; denn die Bewegung des Geistes geht im Kreise, oder besser in einer Spirallinie. Diese neue, kühne, freie Orthodoxie, die ich dem Künstler empfehle, ist eben frei, und wir ergreifen sie mit dem Bewußtsein, daß sie Bildersprache für ein auf andere Weise Unaussprechbares ist, daß sie also mit unserem klugen, kritischen Verstand ganz und gar nicht konkurriert oder kollidieren kann. Aber —, könnte man nicht statt der alten Dogmen und Symbole neue, zeitgemäße, wissenschaftlich haltbarere aufstellen? — Von allem anderen abgesehen, ist unsere Zeit religiös nicht schöpferisch genug dazu. Daher ergreifen wir mutig und unbeirrt die durch Tradition ehrwürdigen, tief bedeutsamen alten Formen in einem Sinn, der im Grund ewig der gleiche ist wie früher, nur im Beigedanken sich von einstiger Zeit unterscheidet. — Zweifellos haben wir in neuerer Zeit großartige religiöse Dichtung entstehen sehen: denken Sie an Goethes „Gott und die Bajadere", „Paria" und an manches aus dem „westöstlichen Divan". Aber diese Gedichte bedienen sich nicht der kirchlichen Bildersprache, sondern gebärden sich exotisch. Darum sind sie für die Kirche unbrauchbar, die die viel verhöhnte „Sprache Kanaans" spricht und diese Tradition festhalten muß, wenn sie nicht ins allgemeine verdampfen will. Geistliche, die auf der Kanzel neue Dichter zitieren, geben Anstoß, und zwar aus Stilgründen. Derlei wirkt, als ob in einem archaischen Mosaikbild eine Stelle im Genre des 19. Jahrhunderts realistisch klein ausgeführt wäre. Der prophetische, sozusagen heiligende Charakter, den die archaische Form dem mitzuteilenden Gedanken, dem auszudrückenden Gefühl bei richtiger Benutzung dieses Kunstmittels erteilt, war guten Schriftstellern stets wohlbekannt, daher z. B. der Kirchen- und Christenhasser Nietzsche in seinem Zarathustra und sonst durch lutherisch-biblischen Sprachklang seinen Sprüchen Gewicht, Würde, Ewigkeitston zu verleihen sucht und versteht. Auch der Schweizer Dichter Spitteler ist hier zu nennen: ich erinnere an seinen Prometheus und Epimetheus."

Orgelprobleme der Gegenwart

Von Hans Henny Jahnn, Klecken (Kr. Harburg a. d. E.)

Eine Entwicklung der Orgel bis zum bitteren Ende wird nicht aufzuhalten sein, jene, die genährt wird aus dem nie versagenden Kleingeld der nach Millionen zählenden Massen: die Entwicklung zur Maschine, die brausend Musik bereitet, die sentimental flötet, ergreifend wimmert, bis zum Betäuben schreit — in allen Stationen des Orchestrions. Ob die Instrumente nun Orgel heißen, ob sie durch mechanische Getriebe bewegt werden oder durch eine Tastatur, die von menschlichen Händen berührt wird, die Zielsetzung, mit übertriebenen Mitteln unlauter immer nur unterbewußte Klangeffekte zu geben, wird ihnen den Weg ihrer Organisation weisen. Neben den plumpesten Gebilden für ungeschulte Ohren gibt es heute schon eine Reihe von Abarten, die sehr ernst genommen werden wollen, und, sofern auch in Kunstdingen die Zahl entscheidet, sehr ernst zu nehmen sind. Ich denke vor allem an Instrumente, die unter dem Namen Orgel in die Lichtspieltheater eingezogen sind. Sie sind zum größten Teil schon ausgerüstet mit allen Requisiten, die ein selbst erregter Film fordert. Des großen Bach sind sie selbstverständlich entwöhnt. Aber sie sind erst im Anfange ihrer Entwicklung. Sie dienen einer genügend starken Kapitalgruppe und brauchen an ihrem Fortkommen nicht zu verzagen. Was an starrem, orgelmäßigem Klang ihnen noch heute anhaftet: bald wird

Berühmte Kreuz-Kantoren



Gottfried August Homilius



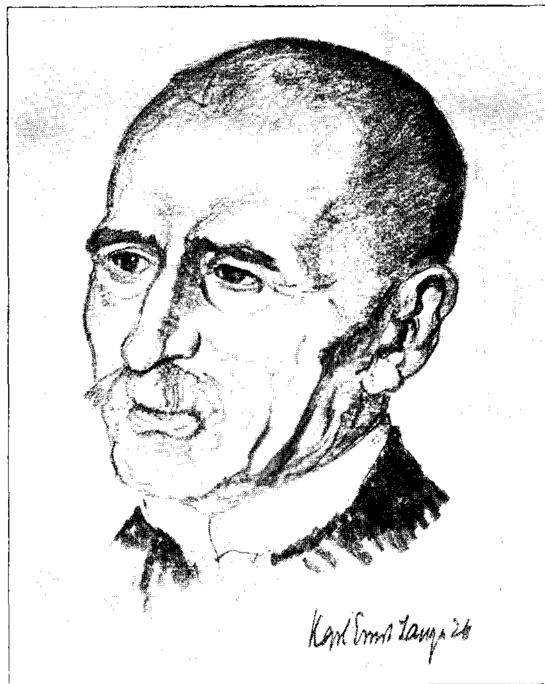
Julius Otto

Kunstbeilage zur „Zeitschrift für Musik". Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg



Prof. Otto Richter

Der jetzige Kreuz-Kantor



Martin Kreisig

Begründer des Schumann-Museums in Zwickau
(geboren 8. September 1856)

es in Übergängen zerfallen und sich anschmiegen dem Film wie ein Handschuh der Hand. — Eine große Zukunft ist auch der Radioorgel zu prophezeien, jenem Instrument, das, auf orgelmäßiger Grundlage errichtet, in den Aufnahmeräumen der Funksendestationen aufgestellt wird. Auch dieses wird sich, ohne sich in Krisen zu verfangen, den Bedürfnissen der Funktechnik und der Hörer anpassen können.

Es besteht kein Grund von irgendeinem Standpunkt aus, und sei er auch errichtet durch tausend mehr oder minder pathetische Kunstforderungen, sich über die Entwicklung dieser Sonderorgeln zu entrüsten. Schwerer wiegt, daß jene Rekordinstrumente, die vor allem in Kirchen Aufstellung fanden, in die nämliche Kategorie gehören, wie die erst genannten Vertreter des königlichen Tonwerkzeuges. In allerletzter Zeit ist bei uns in Deutschland abermals ein schönes Beispiel gegeben worden. Der Dom zu Passau soll eine neue Orgel erhalten, bestehend aus nahezu 200 klingenden Stimmen und mehr denn 13000 Pfeifen (die größte Orgel Europas). Es bleibt abzuwarten, wie lange irgendeine Konkurrenz die Schmach erträgt, überboten zu sein.

Ich schulde die Erklärung dafür, weshalb selbst diese kirchlichen Instrumente, seien sie nun auch kleiner als der jeweilige Rekord, vom gleichen Range wie Kino- und Radioorgeln sind. Der Beweis für die Richtigkeit der Behauptung ist aus der inneren und äußeren Organisation dieser mehr oder minder riesenhaften Instrumente zu entnehmen. — Allen bis jetzt erwähnten Orgelwerken ist gemeinsam, daß der Spieler keinen oder doch nur unwesentlichen Einfluß auf die Bildung des Tones einer einzelnen Pfeife hat. Zwischen ihm und dem tönenden Werkzeug ist ein Maschinenglied eingefügt, das in seiner Artung nicht fein genug ist, jeder Regung des Fingers Folge zu leisten: Die pneumatische oder elektropneumatische Traktur, die eben nur auslöst, einschaltet und ausschaltet. Ein Organismus von beinahe unglaublicher Ausdruckslosigkeit, geduldet, befürwortet, weil die Orgel äußerlich riesenhafte Ausmaße angenommen hat, darüber als Musikinstrument verloren ging. Dadurch ist die Kunst des Orgelspiels, die Orgelkunst überhaupt unserer Zeit fremd und unbekannt geworden. Das heutige Orgelspiel ist eine grobschlächtige, meistens an Barbarei grenzende Musikübung, an die sich feinnervige Menschen nur noch in wenig Ausnahmefällen verlieren.

Weil — in der Umkehrung — leblose Zwischenglieder zwischen Spielendem und Spielventil als erlaubt gelten, ist dem Ausmaß an Größe (Stimmenzahl) einer Orgel keine Grenze gesetzt. Als Folge: Quantität hat die Forderung nach Qualität verdrängt. Die einzelnen Pfeifenreihen zielen nicht mehr darauf, andere bewußt in den Klangfaktoren zu ergänzen. Häufung, unorganische, zufällige, ist das einzig erkennbare Prinzip, das noch waltet. Selbstverständlich führen viele Stufen gleicher Gesinnung erst zu den Gipfelleistungen; und so bauen sich auch Instrumente der 10000 Pfeifen auf kraft der Existenz vieler Tausend kleiner unvollkommener Massenfabrikate, versehen mit den Pfeifenmensuren für jeder Gestalt Raum. Sie sind verteilt über Stadt und Land gleichermaßen.

Auch dieser Typus der Kirchen- und Konzertorgel wird unausrottbar bestehen, solange falscher Ehrgeiz regiert und wirkliche Leistung nicht erkannt wird. Es bleibt die bescheidene Frage: Gibt es denn überhaupt einen anderen Orgeltypus neben den aufgewiesenen? — Es gibt einen. Er erst führt an das eigentliche Orgelproblem heran. Ist die Orgelindustrie ihrer Natur nach uninteressant und ungefährdet — die Orgelbaukunst, im Gegensatz dazu, umfaßt viele Disziplinen der Weisheit und ist in allen ihren Regungen bedroht. Sie ist im Gegensatz zur Industrie wirtschaftlich schwach, steht, wie jede wahre Leistung, immer am Anfang. Heute um so mehr, weil sie gezwungen ist, anzu-

knüpfen an eine Vergangenheit, die Jahrhunderte zurück liegt, denn es gab Zeitabschnitte, in denen ihre Geheimnisse vergessen waren. — Es besteht theoretisch die Möglichkeit, daß auch die Orgelkunst wieder erstarkt; aber ein Einwand könnte sie beinahe augenblicks zum Erliegen bringen: ob sie denn überhaupt unserer Zeit gemäß ist? Wollte man flüchtig antworten, Schlüsse ziehen aus den Symptomen, die offen zutage liegen, ein ungeschminktes Nein würde die Antwort bedeuten. — Ein jedes Todesurteil sollte begründet werden, und so soll's auch hier geschehen: Vielleicht, daß dabei noch von irgendwoher rettend eine Lebenshoffnung heraneilt.

Die heutige Orgelbaukunst muß, welches auch immer ihr klangliches Ziel ist, in der Mensurenfrage (alle Maßgrößen der Pfeifen) anknüpfen an die Weisheit, die zwischen 1600 und 1650 von den großen Meistern dieser Kunst gehandhabt wurde. Ich möchte unter diesen allein den Deutschen Hans Scherer nennen, der uns noch gerade erkennbar — den kühnsten in der Anwendung extremer Weitenmaße. Seine Prinzipale — deutsche Prinzipale — sind im allgemeinen noch um ein bis zwei Halbtöne enger als das Normalmaß: strenge, mit sehr niedrigem Aufschnitt, von einem Adel in der Ansprache, den ich sonst noch nicht überboten gefunden habe. Die Mixturen, vielchörig, werden an der Eigenart seiner Prinzipale zu zuckenden, blitzartigen, klirrenden Streichern. Die berühmte Zimbel dreifach in der Jakobiorgel zu Hamburg ist von ihm gefertigt. Dem ehernen, unerbittlichen Prinzipalchor stellt er Pfeifenreihen von einer schier phantastischen Weite gegenüber: Nachthörner, Gemshörner, Blockflöten, Sifflöten, ja sogar Rohrflöten ganz beträchtlicher Ausmaße. Unter den gedeckten Stimmen wiederholt sich dieser herzhafte und maßlose Gegensatz: Quintadena — Gedacktes. Sprühendes Überblasen bei der einen, weiche Rundung, unbeschreiblich wohllautende Fülle bei der anderen Pfeifenreihe. Ja, sogar innerhalb des Rohrwerksklangkörpers ist das Vereinigen der Extreme das Ziel der Klangtendenzen: Schnarrwerke, die nahezu auf den Eigenton der Zunge gestellt sind — und solche, die durch enge, parallelwandige Körper ganz in den Zwang dieser Aufsätze geraten.

Die Vereinigung blühender italienischer und spanischer Flötenregister mit den Tugenden deutscher Prinzipale muß der große Vorwurf im Schaffen des hamburgischen Orgelbauers gewesen sein. Daß, übrigens, die Einseitigkeit des deutschen Prinzipales, seine Unterlegenheit, wenn es allein herrschte, schon in der Zeit vor 1600 an manchen Orten erkannt war, beweist die Anwendung spanischer oder italienischer Maße für viele Prinzipalflötenregister in den alten lübeckischen Orgeln.

Physikalisch ausgedrückt heißt nun das Vorgehen Scherers: Pfeifenreihen ganz gegensätzlicher Fülle, die in der Intensität sich das Gleichgewicht halten (deshalb fehlen sehr enge Stimmen) als Substanz für das Mischen der Klangfarben zu benutzen. Daß er dabei zu so beispiellosen Weiten wie die seiner Nachthörner ausbrach, beweist sein großes Können: er erreichte dadurch das Maximum der Mischungsmöglichkeit. — Bei dem Mühen um die heutige Orgelbaukunst kann nur die äußerst rationelle Methode Scherers als geeignete Basis für den Weiterbau angesehen werden. Ein Anknüpfen an die Werke der Silbermann, Gabler, Engler schränkt die Beweglichkeit der Orgelkunst in untragbarer Weise ein. Von diesen letzten großen Schulen aus war eigentlich erst die Entwicklung zu dem problematischen, den Orgelklang zersetzenden Streicherchor möglich. — Das vorgenannte erstrebenswerte Ziel der Orgelbaukunst läßt sich nur austragen, wenn als Mittel der Tonerzeugung Metall gewählt wird — Holz versagt hierbei — also: Zinn, Halbblei, Kupfer als Material für die Pfeifenreihen. Indem ich diese Forderung ausspreche, begründe ich eine der Ursachen, aus denen das Kunsthandwerk nicht scheint

erblühen zu können: seine Pfeifenreihen, seine Ladenkonstruktionen werden sehr teuer. Es erliegt immer wieder der Konkurrenz der Massenfabrikation, die für ihre Produkte bequem die gleichen Namen wählen kann wie die Kunsthandwerker. Laien und Kommissionen vermögen den Unterschied nicht klar zu erkennen. Wie könnten sie auch etwas von den Klangfunktionen innerhalb einer Pfeifenreihe wissen? Hier Aufklärung zu geben ist eine jener hoffnungslosen Betätigungen des Sachverständigen.

Kann also ohne Einschränkung gesagt werden, daß führende Orgelbaumeister der ausgehenden Renaissance in klanglicher Beziehung unübertreffliche Werke geschaffen — das gilt nicht nur für Deutschland — in einem Punkt können sie nicht mehr uns als Vorbild dienen: in der verhältnismäßig großen Schwerfälligkeit ihrer Traktur. Seit dem Mittelalter war die mechanische Traktur ausgebildet worden, die mit Hilfe von Abstrakten (Zügen) aus dünnem Holz und einem Wellwerk die Verbindung zwischen Ventil und Taste herstellte. Das dieser Konstruktion zugrunde liegende System: Abstrakten, die stets in einer Ebene parallel zueinander verlaufen, die Übertragung der Klaviaturbreite auf die Ladenbreite mit Hilfe von Wellen, endlich die Korrespondenz einer Taste mit einem Ventil, ist schlechterdings von der Vollkommenheit einer genialen Tat — und nicht zu überbieten. Die schwere Spielbarkeit aber wurde bedingt nicht so sehr durch den Winddruck auf die Ventile, der zum Teil durch den Gegendruck auf die Pulpeten wieder wettgemacht wurde, sondern durch die Art der Ausführung: verquellendes Holz als Material, allzu große Reibung, zu großes Trägheitsmoment der beweglichen Massen. Diese, vor allem bei großen Orgeln sich bemerkbar machende Spielerschwernis, die natürlich noch nicht als unüberwindlich für die Finger wirkte, wurde von den Spielern mit der größeren Vitalität der damaligen Menschen, die noch nicht belastet mit Empfindsamkeiten und Hemmungen, überwunden, ohne daß sie sich grundlegende Besserung gewünscht hätten. Beanstandungen begegnen wir nur bei ganz zäher Spielart der Instrumente. Die geringen Ansprüche, die man an eine leichte Spielbarkeit stellte, sind der mechanischen Traktur zum Verhängnis geworden; sie wurde nicht nur nicht vervollkommnet, im Gegenteil, sie vergröberte. Es konnte scheinen, als ob die Orgelbaumeister auf der genialen Idee an sich ausruhten. — Als dann in Deutschland nach dem Jahre 1850 wahrhaft monströse Orgeln noch mit dieser Traktur gebaut wurden, in denen das Maß an Windverbrauch längst für die Grenzen der mechanischen Traktur überschritten, ungemäße Dispositionen das Übel noch verschärften, wurden sachliche und unsachliche Anwürfe gegen die mechanische Spieltraktur immer lauter, zumal, nachdem der Barkerhebel erfunden, die röhrenpneumatische Traktur ihre verhängnisvolle Laufbahn begonnen. So mußte die einzige eines Musikinstruments würdige Traktur untergehen und wurde ersetzt durch unempfindliche Maschinen, die die Orgel vollends zu einem uninteressanten Zweckding machten. — Die Orgelbaukunst muß, trotz der inzwischen eingeführten elektrischen Auslösung, heute auch in der Trakturfrage zurückgreifen. Die Konstruktionsglieder sind ihr vorgezeichnet, aber sie ist gezwungen, sie in solchen Materialien und Anordnungen auszuführen, daß berechtigte Wünsche auch empfindlich organisierter Menschen befriedigt werden. Das Ziel einer Vollkommenheit läßt sich keineswegs auf einmal und in ganz kurzer Zeit erreichen. Die Verwirklichung ist unter allen Umständen für jeden Einzelfall mit großen Kosten verknüpft. Die mechanische Traktur, selbst auf die Gefahr hin, schwerfällig zu sein, ist eine unerläßliche Forderung, von der nichts abgehandelt werden kann. Jede Orgel, die sie nicht erfüllt, muß als des wesentlichsten Ausdruckes ermangelnd bezeichnet werden. An- und Abschlag in ihrer Mannigfaltigkeit werden erst durch sie dem Spieler ermöglicht. Für die Handhabung

mechanischer Trakturen aber müssen erst wieder Organisten herangebildet werden. — Schwierigkeiten über Schwierigkeiten, die vielleicht nicht so lästig wären, wenn die Orgel ein Instrument, zu der ein tiefgehendes Bedürfnis bestände. Indessen, die Entwicklung des „königlichen" Instruments während der letzten hundert Jahre hat die musikalischen Freunde von ihr fortgedrängt, und die kirchlichen haben nichts für sie getan, außer sie zu zerstören. So weiß man gar nicht mehr, wessen sie fähig, welcher Klarheit und bunter Farbenpracht. Sie, das Instrument der Instrumente, ist zur Bettlerin geworden. Mit armseligen Worten werben wenige, die ihre Möglichkeiten ermessen, für sie.

Es soll nun zusammengefaßt werden, wie gegenüber heute üblichen Konzert- und Kirchenorgeln das Instrument, an dem alle angedeuteten Probleme gelöst sind, Probleme, die heute die wenigen an ihr Schaffenden bewegen — und belasten, beschaffen ist.

1. Die Größe der Orgel, gemessen an der Stimmenzahl, ist beschränkt. Da sie bis zu vier Klavieren und zwei Pedalen besitzen kann, denen im wesentlichen fünf Laden entsprechen, jede Spielkanzellenlade unter einem Ventil aber höchstens 12—14 Stimmen vereinigen kann, liegt ihr Umfang im höchsten Ausmaß zwischen 60—70 klingenden Stimmen. Bei dieser Größe müssen schon eine Anzahl großer Pfeifenreihen für den Tuttigebrauch ausscheiden, und die Aufstellung der Laden muß so beschaffen sein, daß keine lästigen Seitenverführungen der Traktur notwendig werden. Die mittlere wünschenswerte Größe wird sich zwischen 25—40 klingenden Stimmen bewegen. Bei dieser Anzahl von Pfeifenreihen wird tatsächlich das verhältnismäßige Maximum an Klangvariabilität erreicht.

2. Jede einzelne Stimme, auch die größte Mixtur, ist auf Grund ihrer Bauart mit jeder zweiten mischbar, ohne daß die Zweiheit offenbar gehört werden kann. Dadurch ist das große Maß an Farbigkeit bei kleiner Stimmenzahl bedingt.

3. Die Orgel besitzt mechanische Traktur mit Einventilladen (Schleifladen, Caspariniladen, Harmsladen) und eine bedeutende Anzahl von Klavieren (vier Manuale, zwei Pedale), die ausgesprochen unterschiedliche Typen darstellen. Dadurch soll der Zweck erfüllt werden, daß gegensätzliche Klanggruppen gleichzeitig gegeneinander handeln können, zwei oder mehrere musikalische Linien wie in verschiedenen Ebenen mit abweichenden klangstofflichen Belastungen vorgetragen werden können, sich also gegeneinander abheben und an der Durchdringung zu einem plastischen Gebilde werden. Die Koppelungen der Klaviere untereinander verlieren dadurch an Bedeutung und können bei großen Werken mit elektrischen Auslösungen wirkend gebaut werden oder auch gänzlich fehlen.

Die so gefertigte Orgel trägt sich allein ihren Freunden aus den Bezirken der Musik an. Sie ist auch ein kirchliches Instrument, auch ein Konzertinstrument, auch ein Kammerinstrument. Sie versagt, wo sie mißbraucht wird. Schlechte Spielmanieren enthüllt sie ganz. Leere harmonische Ergüsse gibt sie leer und ohne Reiz zurück. Trockene Anschlagsgebräuche haucht sie trocken von sich. Sie verlangt beharrlich Können. Sie ist unerbittlich in ihren Forderungen: ihre Tugend, ihre Bedrohung in unseren Tagen. Sie gibt ihr Letztes dem weisen Spieler, der eine ihr gemäße Dichtung auf ihr vorträgt. Sie ist von höchster Kultur, ohne empfindlich zu sein.

Gegen sie steht: man kennt sie nicht, die Komponisten schaffen nur noch in seltenen Fällen für sie und ihr nicht gemäß, sie ist eine sehr kostbare Schöpfung, die noch darunter leidet, daß sie Namensgenossinnen hat, die ihr zwar vollkommen unähnlich, ihr aber dennoch einen bösen Leumund bereiten. So scheint sie beinahe überflüssig.

Die Frage wird dringend: Sind die wenigen, die sich um sie mühen und an ihr schaffen, stark genug, beredt genug, sie von allen Entstellungen zu befreien? Erlangen sie tätige

Mithilfe, gelingt es ihnen, ihre Begeisterung weiter zu leiten? Mühevolle Antworten gibt es nur darauf, die die sachliche Arbeit nicht beflügeln. — Ob Leben oder endgültiger Tod der Orgelbaukunst beschieden, wird bald entschleiert sein. Auferstehung und Untergang erfüllen sich im gegenwärtigen Europa schnell.

Die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst vom 27. bis 30. Juli

Von Max Drischner, Brieg

Die Tagung wurde einberufen von Prof. Dr. W. Gurlitt vom musikwissenschaftlichen Institut der Universität Freiburg und Dr. h. c. O. Walcker-Ludwigsburg, dem ersten Vorsitzenden des Verbandes der Orgelbaumeister Deutschlands. Sie vereinigte über 600 Orgelbauer, Orgeltheoretiker, Orgelspieler und Orgelliebhaber zur Aussprache über die Probleme, die seit der Wiederentdeckung der Barockorgel und der alten Orgelkunst im Brennpunkt des Interesses stehen und die Gemüter lebhaft beunruhigen. Das Problem „Orgel und Orgelmusik" wurde nach einem sehr umfassenden Einleitungsvortrage von Prof. Gurlitt von den verschiedensten Seiten beleuchtet, von der orgelbaufachlichen (Walcker-Ludwigsburg, Jahnn-Hamburg, Jung-Ludwigsburg), der orgelhistorischen (Gurlitt-Freiburg, Flade-Plauen, Mund-Magdeburg), der musikhistorischen (Fischer-Wien, Frotscher-Danzig, Schering-Halle, Hasse-Tübingen, Keller-Stuttgart, Erpf-Münster), der religiösen (P. Böser-Beuron), von der pädagogischen und volksbildnerischen Seite (Müller-Blattau-Königsberg, Lehmann-Göttingen). Außerdem gab es drei Orgelkonzerte und eine Vorführung spätmittelalterlicher Musik (Besseler-Freiburg). Wer auf eine erschöpfende Auseinandersetzung über Fragen gehofft hatte, deren Klärung von grundlegender Bedeutung ist, z. B. über Mensuren, Winddruck, Traktur, Musterdispositionen besonders für kleine Werke, dürfte eine Enttäuschung erlebt haben. Diesen Fragen war leider nur ein sehr bescheidener Raum zugemessen. Ein ausführlicher Bericht kann bei der Fülle der Vorträge nicht gegeben werden; ich gehe nur auf die Punkte näher ein, die mir als Kirchenmusiker am wichtigsten zu sein scheinen.

Besonders hervorzuheben sind die Vorträge von Hans Henny Jahnn und Subprior P. Fid. Böser O. S. B.-Kloster Beuron, weil in ihren Ausführungen der Schwerpunkt ins Geistige und Seelische verlegt wurde. Das Packende und Fortreißende bei Jahnns Vortrag war, daß er alle wissenschaftlichen und technischen Probleme des Orgelbaues, die er mit absoluter Sicherheit beherrscht und mit denen er geradezu spielend arbeitet, immer wieder der einen Idee unterordnete: Nicht dies ist die Hauptsache, sondern das Metaphysische; Endziel aller Orgelbaukunst muß sein, ein Instrument zu schaffen, das uns höchste Offenbarungen vermittelt. — P. Böser betrachtete das Problem von seiner gegebenen Weltanschauung aus mit einer Objektivität, die ihm alle Ehre macht. Er kam zu dem Schluß, daß die Barockorgel das Kultinstrument sei, weil sie die für den Kultus gebotene Objektivität besitze. Von der Fragestellung des neuzeitlichen Tonkünstlers, die darin gipfele: Wie befriedige ich mein religiöses Bedürfnis? Wie spreche ich mein eigenes persönliches Empfinden aus? müsse man abkommen. Das sei der egozentrische Individualismus und Subjektivismus der neuen Zeit. P. Böser zitierte ein Wort Jahnns, daß in der Kirche der ästhetische Greuel nicht mehr dem Begriff der Sünde unterliege. Er betonte im Gegensatz dazu, heute setze sich die Ansicht wieder durch, daß das Beste und Schönste zur Verehrung Gottes gerade gut genug sei.

Im Zusammenhang hiermit kann eine bemerkenswerte Feststellung gemacht werden: der Auffassung, daß die moderne Orgel kein Kultinstrument sei und daß den Gipfel der Orgelbaukunst bis heute die Barockorgel darstelle, trat während der ganzen Tagung niemand offen entgegen.

Wenn man heute auf die Barockorgel zurückgreift, für die eine Überfülle wertvollster Musik geschaffen wurde, so ist das kein Historizismus, sondern eine innere Notwendigkeit.

In Zeiten der Unsicherheit knüpfte man an Höhepunkte der Vergangenheit an. Daraus braucht sich aber keine geistlose sklavische Nachahmung des Alten zu ergeben, wie es die Renaissance lehrt, die an die Antike anknüpfte und doch ihr völlig eigenes Gesicht hatte. Es wurde übrigens auf der Tagung betont, wir mögen nicht vergessen, daß es schon heute nicht mehr möglich sei, etwa die Reger-Orgel als Orgeltyp aufzustellen, daß vielmehr die Reger-Epoche bereits etwas Abgeschlossenes sei, also auch schon etwas „Historisches" darstelle. Damit ist sie aber ebensowenig abgetan wie alle früheren großen Epochen, deren Bedeutung in der Gegenwart längst nicht ausreichend erkannt ist. Unsere innerlich haltlose und zerfahrene Zeit kann sich den Verzicht auf das große Erbe früherer Jahrhunderte nicht leisten. Wir müssen uns den Standpunkt etwas abgewöhnen, als seien die Errungenschaften unserer Tage der Gipfel des Möglichen. Wir verbauen uns dadurch selbst den Weg zu der riesenhaften Orgelmusik z. B. des 17. Jahrhunderts. In den letzten Dezennien „beherrschten", wie Dr. Walcker in seinem Vortrag sehr treffend sagte, „technische Fragen den Orgelbau". Daß die moderne Orgel, deren hoffentlich letzte Konsequenz das Oskalyd darstellt, nicht fähig ist, die Menschen über sich selbst hinauszuführen, beweisen Erfahrungen, die einzelne Organisten in ihren Gemeinden gemacht haben. So berichtete z. B. Fritz Lehmann-Göttingen, daß er, solange er eine moderne Orgel spielte, es nicht fertig gebracht habe, mehr als Interesse zu erregen. Seit er aber eine Barockorgel (neu erbaut und durch einige moderne Register erweitert) spiele, hätten die Hörer die richtige Einstellung zu dieser Kunst gefunden, und es habe sich eine feste, ständig wachsende Gemeinde gebildet. — Durch unsere Zeit geht ein Suchen nach objektiven geistigen Werten. Wir wollen nicht mehr, daß sich immer und überall uns der Einzelmensch aufdrängt, besonders nicht an der Stätte unseres Gottesdienstes.

Ein großes Erlebnis für mich war die Vorführung der Praetorius-Orgel im Collegium musicum der Universität, eines Werkes von 20 klingenden Stimmen, das nach einer Musterdisposition des Michael Praetorius (1571—1621) bekanntlich von Prof. Dr. Gurlitt und Dr. Walcker erbaut worden ist. Dieses Instrument entspricht dem Klangideal von der Orgel, das mir vorschwebt, seit ich die Brieger Nikolaiorgel vor vier Jahren das erste Mal hörte, an der ich seit zwei Jahren als Organist sitze (56 Stimmen, erbaut 1730 von Michael Engler). Auch bei der Praetoriusorgel fand ich den naturhaften, klaren, unbestechlichen Ton. Das Instrument wurde an zwei Abenden zu Gehör gebracht. Am ersten Abend spielte Karl Matthaei-Winterthur Kompositionen aus der Zeit des Frühbarock (Praetorius, Scheidt, Pachelbel, Froberger, Tunder). Er verstand es durch seine edle, vornehme Art des Vortrages, die ganz aus dem Geist der Kompositionen heraus geboren war, die Eigenart des Instrumentes ins rechte Licht zu setzen. Am zweiten Abend trug der bekannte Orgelvirtuose Prof. A. Sittard-Hamburg-Berlin Meister des Spätbarock vor (Weckmann, Scheidemann, Vincent Lübeck, Buxtehunde, Bach). Er bemühte sich vergeblich, der alten Orgel seine moderne Auffassung der alten Meister aufzuzwingen. Man wußte nicht, weshalb fortwährend die Register gewechselt wurden, sehr zum Schaden der Einheitlichkeit der Kompositionen. Die Wahl der Bachschen Stücke war ein Mißgriff, denn das Instrument reicht dafür nur ausnahmsweise aus, und außerdem ist nicht recht einzusehen, weshalb gerade eine Cembalosonate und die Transkription eines Vivaldischen Violinkonzertes aufs Programm gesetzt wurde. Das rasende Tempo rettete auch hierbei nicht die Situation. Geradezu unedel wirkte die Wiedergabe der $^3/_4$-Taktstelle in Buxtehudes F-Dur-Fuge, die im regelrechten Walzertakt genommen wurde und so allgemeine Heiterkeit hervorrief. Zweierlei wurde mir an diesem Abend bestätigt: 1. Man muß mit einer gewissen Ehrfurcht an die alte Orgelkunst herantreten, und 2. die alte Orgel rächt sich furchtbar für Eigenmächtigkeiten und Willkürlichkeiten aller Art. Der dritte Orgelabend in der katholischen Martinskirche brachte moderne Orgelkompositionen von lebenden Komponisten (Karl Hasse, Heinrich Kaminski, Fr. Schmidt, Franz Philipp, Arno Landmann). Ich stand diesem Pessimismus ratlos gegenüber, und vielen andern ging es ebenso.

Interessant ist die Einstellung der Orgelbaufachleute, als deren Vertreter Dr. Walcker sprach. Er führte u. a. aus, der Orgelbauer müsse sich aus geschäftlichen Gründen nach den Bedürfnissen der Leute richten. Im Vordergrund des Interesses stehe die Kinoorgel, das Oskalyd, (erfunden

von Dr. Oskar Walcker und Dr. H. Lüdtke-Berlin). Das Oskalyd — es wurde von Dr. Hans Lüdtke vorgeführt — ist ein Monstrum, auf dem man alle möglichen und unmöglichen Töne, Laute und Geräusche hervorbringen kann, z. B. Ziegenmeckern, Donner, Regen, Autohupe, Xylophon, Kuhbrüllen. 70 solche Wunderinstrumente sind zur Zeit bei der Firma Walcker im Bau, wie ihr Inhaber der Versammlung mitteilte. Jahnn wandte sich mit aller Entschiedenheit gegen die Auffassung Dr. Walckers und appellierte an das Verantwortungsgefühl der Wissenden dem Volk gegenüber, das man doch nicht in den Sumpf hineinrennen lassen dürfe. Es handle sich hier um viel mehr als um die Geschäftsinteressen der Orgelindustrie.

Von den Tagungsteilnehmern wurde angeregt, an Staat und Kirche heranzutreten mit der Aufforderung, die guten alten Orgeln dem Denkmalschutz zu unterstellen und dadurch endlich der Zerstörungswut Unverständiger einen Riegel vorzuschieben, damit nicht weiter große Kulturwerte verloren gingen. Übrigens haben, wie bei dieser Gelegenheit erwähnt wurde, bereits verschiedene Kirchenbehörden, z. B. das Konsistorium in Breslau, angeordnet, daß Orgeln, die vor 1800 erbaut sind, ohne Einwilligung des Konsistoriums nicht umgebaut werden dürfen. Auch fand das Werk Dr. L. Burgemeisters „Der Orgelbau in Schlesien" mehrmals rühmende Erwähnung, ein Werk, das über alle Orgeln Schlesiens Aufschluß gibt. Es ist das erste seiner Art.

Gitarre-Unterricht in der Schule

Dresden, den 3. Januar 1926.

An die Redaktion der Zeitschrift für Musik, Leipzig.

Beim Durchblättern des vorigen Jahrganges Ihrer geschätzten Zeitschrift finde ich einen Artikel wieder, in dem Sie sich seinerzeit für die Lautenspiel-Bewegung einsetzten und speziell forderten, daß sich unsere höheren Schulen für diese Kunst interessieren. Es ist der Artikel in Heft 3 (1925) „Die Laute und ihre Bedeutung für eine nationale Musikpflege" von Paul Kurze, Borna b. L.

Ohne Zweifel sind die Anregungen Kurzes sehr zu begrüßen. Zu dem, was da über Wesen, Bedeutung und Folgen des Lautenspiels gesagt ist, ließe sich noch dies und jenes hinzufügen. So habe ich beispielsweise den unverwischlichen Eindruck, als ob das Klavier, das in den letzten 100 Jahren seinen „Siegeszug" in das bürgerliche Heim zurückgelegt hat, auf die Sangeskunst (ich meine die dilettantische) geradezu vernichtend gewirkt hat. Nur wer in der glücklichen Lage ist, einen „Begleiter" unter den Seinen zu haben, kann mit wahrem Vergnügen singen. Denn das Klavier gleichzeitig selbst neben der Singstimme zu meistern, ist eine solche Sonderleistung, daß es nur wenige bis dahin bringen. Die starke Bewegung der Hände und Arme nimmt den Oberkörper viel zu sehr in Anspruch, als daß die Atmung geregelt erfolgen könnte. Außerdem ist es akustisch und ästhetisch derart widersinnig, die „Kommode" und die dahinter befindliche Wand anzusingen, daß das Singen mit eigener Begleitung am Klavier auch aus diesem Grunde (sicher meist unbewußt) mehr und mehr in Abnahme gekommen ist. Wieviel natürlicher ist es hingegen, wenn der Sänger im Kreise seiner Hörer sitzend, das Instrument auf dem Schoße hält und mit wenigen Akkorden oder einer wohlklingenden Parallelbewegung seinen Gesang unterstützt! Nun erst wird der Gesang verständlich und kann er wirklich von Mensch zu Menschen, von Herz zu Herzen gehen. — Noch ein anderes kommt hinzu: Wie schon rein technisch die eigene Klavierbegleitung viel zu viel Aufwand an Kraft und Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, so ist sie auch — gerade im dilettantischen Musizieren — in akustischer Hinsicht in dem Maße der Tod des Gesanges gewesen, wie die Fülle des Klaviertones in den letzten Jahrzehnten zugenommen hat. Das dreichörige Klavier, womöglich mit starkem Pedalgebrauche, hat mittlerweile den Ton einer mittelgroßen Dilettantensingstimme derartig überwuchert, daß dem Sänger — wieder meist unbewußt — die Freude am Singen ganz abhanden gekommen ist und er seine Lieder lieber dem Klaviere allein anvertraut hat. Wenn ich unter

meinen Verwandten und Bekannten aus den letzten 20 Jahren Umschau halte, so gruppieren sie sich wahrhaftig in a) nur singende, b) nur klavierspielende und c) im Ensemble musizierende. Am Klavier zu eigener Begleitung singende Leute kann ich mich — in Gesellschaft wenigstens — nicht entsinnen beobachtet zu haben. Dahingegen hebt die Gitarrebegleitung das Bewußtsein, um nicht zu sagen Selbstbewußtsein, des Gesangstones derartig und regt infolge seiner Zartheit zum „Spinnen" desselben so stark an, daß von der künftigen Verwendung des Instrumentes geradezu eine Hebung der Gesangskultur zu erwarten ist.

Wohl in Hinsicht darauf, daß zum volkstümlichen Gesange ein Harmonieinstrument als Begleitungsgelegenheit nötig ist, hat man vor einem Jahrzehnt die Violine, die an sich auf die Gesangskultur eine viel bessere Wirkung ausübte als das Klavier, aus dem Bereiche der Lehrerbildung verdrängt und an ihre Stelle das Klavier gesetzt. Wie aus obigen Zeilen zu entnehmen ist, war das, für die Stimmkultur selbst wenigstens, kein Segen. Und wenn schon die Forderung nebenherging, daß die Vorzüge der Violine seligen Angedenkens durch verstärkte Betonung der Stimmbildung auf den Seminaren ersetzt würde, so fehlte nun dennoch in ärmeren Gemeinden der Schwierigkeiten wegen, die sich der Beschaffung eines Klavieres in den Weg stellten, ein jedes Instrument, oder, wo es da war, da kamen die guten Eigenschaften des Gesanges (Klang, Bindung, Reinheit) unter dem „Pauken" des Gesangslehrers allmählich immer mehr ins Vergessen.

Wenn nun der Einführung des Gitarreunterrichts in der höheren Schule das Wort geredet werden soll, so ist es sehr nötig, zunächst klar und deutlich eine Auseinandersetzung mit dem landläufigen „Klampfen" herbeizuführen. Der fernerstehende Laie wird es für unnütze Spielerei halten, daß sich die Schule damit befaßt, der Jugend das Akkordzupfen zu spaßigen Liedchen beizubringen. Ehe wir mit Kurze die Hoffnung aussprechen, daß die Volksmusik von entscheidender Bedeutung für die Kunstmusik werde, gilt es, die andere hochzuhalten, daß die Kunstmusik auf das allzu ärmliche und rohe „Klampfenspiel" seinen Segen ausgießen möge. Was wir betreiben wollen, ist nicht etwas, was uns etwa von solchen Mühen, wie es das Studium des Klavierspiels verursacht, befreit, sondern im Gegenteil eine weit kompliziertere Kunst, sofern eben Geist und Seele am Spiel Anteil haben sollen. Ebenso wie auf jenem Instrumente gilt es auf dem unsrigen Tonleitern und Intervalle, Melodien und Akkorde, Rhythmik und Dynamik zu erlernen. Und das erfordert jahrelange unermüdliche und hingebungsvolle Arbeit. Auf jeden Fall aber ist es zu vermeiden, daß wir in die Schlamperei der Gitarreautodidakten der üblichen Art mit den 3 Tonarten und 9 Akkorden hineingeraten. Wir wollen wahre Kunst.

Im folgenden sei noch dargetan, was inzwischen auf dem Wege der Gitarre-Schulmusik erreicht worden ist. Ich habe zu Michaelis 1924 bereits mit 2 parallel laufenden Kursen am Pädagogischen Institut zu Dresden und am Friedrich-August-Seminar daselbst mit der Pflege des Gitarrespiels begonnen. Die Genehmigung hierzu hatte ich vom Ministerium eingeholt. Die Arbeit ging zwar langsam, aber sorgfältig voran, die Liebe zur Sache wuchs bei den Schülern und auch bei mir. Und als ich nach 1½ Jahren an eine andere Anstalt versetzt wurde, hatte die junge Kunst bereits so fest Wurzel gefaßt, daß mein Nachfolger sich dazu verstand, die Arbeit fortzusetzen. Nicht genug damit: Vor einiger Zeit hat das Ministerium durch die Leitungen der Pädagogischen Institute veröffentlichen lassen, daß künftig das Gitarrespiel als Prüfungsfach an diesen Anstalten zugelassen werden soll und daß Gelegenheit zur Ausübung, bzw. Erlernung desselben daselbst zu geben sei. Ich halte es für selbstverständlich, daß unter diesen Umständen dieses Unterrichtsfach obligatorisch auch an den höheren Schulen eingeführt werden muß, daß es zum mindesten im Lehrplane zuzulassen ist. Ich hatte dank dem regen Interesse unseres Lehrerkollegiums, vor allem aber des Direktors unserer Anstalt, nun auch hier [1]) darangehen können, für vergangene Ostern die ersten Kurse für Gitarrespiel zu organisieren. Es hatten sich auf die erste Umfrage gegen 20 Schüler angemeldet. Da wir seit Jahren ein gut eingespieltes Schulorchester haben, wird sich eine spätere gelegentliche Eingliederung eines Gitarrechores als besondere Frucht unserer Bemühungen ergeben.

[1]) Deutsche Ober- und Aufbauschule Dresden-N.

Ich zweifle nicht, daß diese Zeilen wesentlich dazu beitragen werden, den Mut und die tätige Anteilnahme besonders der Musiklehrer an den deutschen Ober- und Aufbauschulen an der schulischen Pflege des Gitarrespiels zu heben und würde es freudig begrüßen, wenn Sie, verehrte Redaktion der Zeitschrift für Musik, uns fernerhin einen bescheidenen Raum in Ihren Heften zum Gedankenaustausch und zur gegenseitigen Anregung in Sachen der Pflege des Lautenspiels an höheren Schulen bereitstellten.

Mit vorzüglicher Hochachtung

Felix Neubauer.

Über Rundfunk- und andere zeitgenössische Musikfragen

Zu den Vorträgen anläßlich des Chemnitzer Tonkünstlerfestes des Deutschen Musikvereins

Von Dr. Alfred Heuß

Seit langem wieder zum erstenmal hat der Vorstand des Deutschen Musikvereins von den Paragraphen seiner Satzungen Gebrauch gemacht, seinen Zweck auch „durch Vorträge und Verhandlungen über bedeutungsvolle Fragen des musikalischen Lebens“ zu erreichen. Anläßlich der Besprechung des Tonkünstlerfestes im Juli—Augustheft wurde auch versprochen, auf die in Chemnitz gehaltenen Vorträge näher einzugehen. Es ist bezeichnend für die ganzen Vorkriegsjahre, daß derartige Vorträge nicht mehr auf der Tagesordnung standen und offenbar die Meinung herrschte, das Musikleben beruhe lediglich in der Vorführung mehr oder weniger geglückter Kompositionen. Der Musikverein hat sich dadurch nicht nur viel entgehen lassen — man denke an die Tätigkeit des Musikpädagogischen Verbands —, sondern durch sein einseitiges Vorgehen auch bewirkt, daß die deutschen Musiker der Behandlung sie betreffender Fragen entwöhnt wurden. Es wird auch heute in unserer Zeit, die den Sinn der Musiker stark geweckt hat, eine Weile dauern, bis alle die Schäden der Vorkriegszeit gut gemacht sind und die deutschen Musiker jene Fragen aufwerfen und an ihrer Lösung arbeiten, die für ihr Wohlergehen von maßgebender Wichtigkeit sind. Für den Vorstand des Musikvereins besteht die Hauptaufgabe auch darin, die Musiker innerlich berührenden Fragen aufzugreifen und sie von möglichst geeigneten Männern behandeln zu lassen. Es können dies selbst Fragen der heutigen Komposition sein, und wenigstens nebenbei kam eine solche auch zur Behandlung: sofern der deutsche Sängerbund zur Unterstützung seiner Ziele — den deutschen Tonsetzern auf dem Gebiet der Männerchorkomposition neue Anregung zum Schaffen zu geben und dadurch eine Hebung dieser Literatur herbeizuführen — sich gerade auch an den Deutschen Musikverein wandte. Man kann nicht sagen, daß die Anregung mit besonderer Teilnahme entgegengenommen wurde, was sicher nicht allein daran liegt, daß nur relativ wenige der anwesenden Komponisten sich auch der Männerchorliteratur widmen. Sondern daran liegt es, daß man sich immer noch zu wenig bewußt wird, welche große Rolle der Männerchorgesang spielt und daß seine Hebung dem ganzen deutschen Musikleben zugute käme. Noch sind eben die deutschen Musiker zu wenig daran gewöhnt worden, über derartige Fragen im Zusammenhang mit dem übrigen musikalischen und kulturellen Leben nachzudenken.

Man merkte dies auch vor allem bei dem ersten der drei Sondervorträge, den Dr. Cahn-Speyer über Rundfunkfragen hielt. Es konnte wirklich geschehen, daß dieser durchaus einseitige, nur vom Gesichtspunkt des Verbandes der konzertierenden Künstler aus verständliche Vortrag nicht die geringsten Einschränkungen sowie überhaupt eine andere Beleuchtung erfuhr und schließlich der Musikverein den Standpunkt des Vortragenden zu dem seinigen machte. Hier sei denn einiges vorgebracht. Zunächst ist die künstlerische Seite des Rund-

funks streng von der der Rundfunkgesellschaften zu trennen. Wenn Dr. Cahn-Speyer als Vorstandsmitglied des Verbands konzertierender Künstler deren Interessen vertritt und vor allem gegen die zu geringen Honorare zu Felde zieht, so begleiten ihn dabei unsre besten Wünsche, wobei aber darauf hinzuweisen ist, daß die Berliner Verhältnisse — über eineinhalb Millionen Hörer — für das übrige Reich nicht im mindesten maßgebend sind; arbeiten doch manche Sender sogar mit Unterbilanz, die durch andere ausgeglichen werden muß. Unentschieden ist die Frage, ob das Konzertleben und der Theaterbesuch durch die Ausbreitung des Rundfunks wirklichen Schaden gelitten haben. Es gibt Kenner der Verhältnisse, die dies verneinen, z. B. darauf hinweisen, daß Vorstellungen von Opern, die als Hörspiele gegeben worden seien, einen stärkeren Besuch aufwiesen als vordem. Auch daran muß erinnert werden, daß über schlechten Konzertbesuch auch dort geklagt wurde, wo es vor einigen Jahren überhaupt noch keine Sender gab, nämlich in den Rheinlanden. Aber selbst, wenn der aus sonstigen Gründen nur zu begreifliche Rückgang des Konzertlebens mit dem Rundfunk in Verbindung stünde — was auch ich bezweifle — so hätte man sich angesichts dessen, was der Rundfunk in musikalischer Beziehung schon heute bedeutet, damit abzufinden. Die Art und Weise der Musikdarbietung ändert sich mit den Zeiten, in früheren Jahrhunderten gab es überhaupt keine Konzerte und trotzdem im täglichen Leben weit mehr Musik als selbst in den Zeiten einer Überfülle von Konzerten. Kamen denn diese — gedacht ist hier an die Mehrzahl der Solistenkonzerte — einer Allgemeinheit irgendwie zugute, sind die über 500 Solistenkonzerte in Berlin vor dem Krieg auch nur von etwa 5000 zahlenden Hörern besucht worden? Seien wir uns doch zunächst darüber klar, daß diese Art von Konzerten keinem inneren Bedürfnis entsprang, sondern vor allem die Erscheinung eines kapitalistischen Zeitalters war. Daß das Konzertleben dort, wo es gesund und innerlich begründet ist, durch den Rundfunk leidet, ist eine unbewiesene Annahme. Denn wie verhält es sich, mit einem Blick aufs Ganze? Durch die Sender sind überhaupt zum erstenmal Millionen von Menschen, für die die Namen unserer Klassiker bis dahin kaum existierten, ernster Musik zugeführt worden, und was das, in Verbindung mit anderen, bis in fernste Hütten und Dörfer getragenen Kulturgütern heißt, läßt sich heute noch gar nicht ausdenken. Das aber will mir schon heute scheinen: Wenn es noch ein Mittel gibt, den seit dem Spätmittelalter sich herausbildenden Gegensatz zwischen „gebildet" und „ungebildet" einigermaßen zu überbrücken und den Begriff „Volk" wieder zu einem lebendigen zu machen, so ist es der Rundfunk. Was der Erfindung der Buchdruckerkunst, weiterhin heutigen Einrichtungen wie Volksbibliotheken, Volkskonzerten usw. nicht gelingen konnte, das vermag vielleicht die einzigartige Entdeckung von der Ausnützung des Äthers. Wer nur einigermaßen unsre Zeit zu deuten vermag, wird erkennen, daß die Entwicklung auf einen Zusammenschluß der Menschen hinarbeitet, das unnötig Trennende möglichst zu beseitigen erstrebt wird; für naturgegebene Unterschiede ist ja mehr als genügend gesorgt. Und an diesem Ausgleich, vielleicht einmal der ganzen Menschheit, wird der Rundfunk ganz besonders beteiligt sein. Bleiben wir aber nur hübsch in der Gegenwart und bei der Musik. Hermann Kretzschmar, von dem wir bestimmt annehmen dürften, daß er die Bedeutung des Rundfunks für die Musik sofort einigermaßen erkannt hätte, schreibt einmal, daß in früheren Jahrhunderten die Musik wie ein Regen auf die Menschen träufelte, während wir sie heute, trotz der vielen Konzerte, nur tropfenweise erhielten. Der frühere Zustand ist heute für ungezählte Hunderttausende, wenn auch unter ganz verschiedenen Bedingungen, wieder erreicht, und ich möchte bezweifeln, ob der Gesang schlotternder Kurrendeknaben oder das Anhören einer Kantate in ungeheizten Kirchen angenehmer und fruchtbringender war, wie eine heutige, im Verlauf der paar Jahre so überaus verbesserte und sorgfältig vorbereitete Darbietung eines wertvollen Werkes in Rundfunkübertragung sein kann. Zusammenfassend denn auch nur eines, daß durch den Rundfunk in erster Linie Millionen musikalisch mobilisiert worden sind, die bis dahin mit ernster Musik überhaupt noch kaum in Berührung kamen, weil ihnen hierfür die Gelegenheit fehlte. Von hier wird man ausgehen müssen, wenn man über die Wirkung des Rundfunks sprechen will. Es ist ganz bestimmt zu verneinen, daß diese Einrichtung die selbständige Beschäftigung mit Musik untergräbt; eher glaube ich das Gegenteil. Ist wegen des Grammophons, des Pianolas usw. der Klavierunterricht wirklich ein-

geschränkt worden? Niemand wird dies behaupten wollen, vielmehr liegt es gerade im Musikanhören begründet, daß die Selbstbetätigung angeregt wird.

Die künstlerische Seite der Übertragung behandelte der Vortragende von einem gewissermaßen orthodoxen Standpunkte aus, ohne aber auf den Unterschied zwischen Kopfhörer- und Lautsprecher-Vermittlung — die ungleich tiefer steht — einzugehen. Wir werden uns kurz fassen. Daß der Rundfunkklang sich von dem natürlichen unterscheidet, im einzelnen und im ganzen ein verändertes Klangbild entsteht, liegt in der Natur der Sache begründet. Die Frage wird heißen, ob trotz aller schon gemachten und zukünftigen Verbesserungen der Unterschied ein volles künstlerisches Verständnis ausschließt. Und das ist schon heute, eine gute Übertragung vorausgesetzt, selbst für empfindliche Hörer, zu verneinen. Nimmt man den Radioklang als etwas Gegebenes hin, so kann eine Rundfunk-Darbietung von dem betreffenden Werk ein weit deutlicheres Bild geben als man es von einem schlechten Platz aus im Konzertsaal — man sitze einmal ganz vorn am Orchester — erhält. Haben wir es in der Klangwelt nicht fortwährend mit Relativem zu tun? Wissen wir z. B., wie eine Kantate unter Bach, eine Sinfonie unter Beethoven geklungen hat, ob also unser heutiger Klang der wahre ist und was überhaupt wahrer Klang sein würde? Schließlich aber, wozu dies alles! Der Rundfunk ist da, läßt sich aus dem Leben von Millionen nicht mehr wegdenken, und die Aufgabe besteht darin, diese Erfindung immer mehr in einen segensreichen Dienst der Menschheit zu stellen. Wer den Rundfunk als solchen bekämpft, gibt sich starke Blößen, abgesehen davon, daß er nichts erreicht. Der Musikverein wird sich die Frage auch wohl noch etwas überlegen wollen. Übrigens hatte man das Gefühl, als ob die wenigsten Musiker sich mit dem Rundfunk abgegeben hätten und über eigene Erfahrungen verfügten. Begreiflich, Musiker brauchen diese Einrichtung am wenigsten.

Eine ganz andere Frage behandelte Dr. G. von Keußler in seinem Vortrag: Ehrengerichte unter Musikern. Es geschah dies von einer hohen, gelegentlich wohl zu hohen Warte aus, dabei in einer selten schön geformten Sprache bei freier Redeweise. Keußler ging davon aus, daß das bürgerliche Gesetz für all die Fragen, die die Sonderehre des Musikers betreffen, nicht zuständig sei und auch nicht zuständig sein könne, es also darauf ankäme, daß sich die Musiker selbst eine Instanz schafften. Und zwar für Ehrenhändel innerhalb von Fachgenossen ein Ehrengericht, zum Schutze der Berufsehre nach außen aber einen Ehrenhof. Daß Künstler, selbst von hoher Bedeutung, nicht selten der Beurteilung von Laien in dieser oder jener Art zum Opfer fallen oder sonstwie geschädigt werden, kommt häufiger vor als die breitere Öffentlichkeit erfährt. Keußler mögen auch die trüben Erfahrungen vorgeschwebt haben, die er in Hamburg vor sechs Jahren sammeln mußte. Eigentümlicherweise unterließ es der Vortragende, das Verhältnis zur Musikkritik einer Behandlung zu unterziehen, und das wäre dringend nötig. Hier kommen Fälle von Verletzungen der Künstlerehre vor, die ihresgleichen suchen. Wir erlebten es vor einigen Jahren, daß ein Kritiker einen unserer ersten Meister ohne einen Grund der Beethoven-Schändung bezichtigte, dieser an den zuständigen Verband sich wandte, aber abschlägig beschieden wurde. Es unterliegt tatsächlich keinem Zweifel, daß der Musiker einer Instanz bedarf, die ihn kommenden Falls schützt, schon das Vorhandensein derartiger Einrichtungen dürfte vor diesem und jenem Unfug sicherstellen. Und wenn der Deutsche Musikverein zu einer praktischen Lösung der sehr schwierig zu behandelnden Frage gelangt, so wäre dies ein Verdienst für sich.

In die unmittelbare Praxis führte dann ein ebenso klarer wie knapper Vortrag von Generalmusikdirektor Dr. R. Siegel: „Das Notenleihverfahren der Verleger in seinen wirtschaftlichen und künstlerischen Auswirkungen". Die Frage betrifft in erster Linie Dirigenten und Konzertinstitute. Seit längerer Zeit geben die Verleger viele Werke nur mehr leihweise ab, verkaufen sie also nicht, was für die genannten Instanzen mit allerlei Nachteilen verbunden ist, bestehend vor allem in zu starker finanzieller Belastung und dem Verlust der von dem Dirigenten in die Partituren niedergelegten künstlerischen Arbeit. Den Standpunkt der Verleger vertrat Dr. G. Tischer in einem ausführlichen und sehr geschickten Korreferat, wobei vor allem maßgebend gemacht wurde, daß der Verleger auf das Leihverfahren deshalb an-

gewiesen sei, weil bei moderner Musik ein Ausnützen von Orchesterwerken durch Verkauf von Klavierauszügen nicht mehr in Frage komme. Immerhin betonte auch Dr. Tischer, daß die ärgsten Mißstände gemildert werden könnten.

Der Musikverein hat mit Veranstaltung dieser Vorträge einen bedeutsamen Schritt nach vorwärts getan. Er muß wieder und zwar noch in ganz anderer Weise als es jemals der Fall war, die eigentliche geistige Instanz der deutschen Musiker werden, die Feste dürfen nicht nur musikalische und Vereins-Veranstaltungen sein, sondern der Mittelpunkt für die inneren Fragen der deutschen Musik.

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Die Reichshauptstadt besann sich, nachdem sie im Juli und August tief in den denkbar amusischsten Amüsierbetrieb versunken war, anfangs September langsam darauf, daß sie gewissermaßen auch kulturelle Aufgaben auf dem Gebiet der Kunst zu erfüllen hat. Während das staatliche Schauspielhaus den Weg zum „Höheren“ unter tunlichster Schonung der sommerlichen Kunstbedürfnisse eines p. t. Publikums über „Kyritz-Pyritz“ nahm (der allerdings dann in jäher Steigerung zur Höhe des Kleistschen „Amphitryon“ führte), bekannte sich die „Städtische Oper“ — man muß es ihr danken — gleich mit der ersten öffentlichen Vorstellung zu der zeitlosen Kunst eines Großen: Sie brachte die Berliner Erstaufführung der Oper „Otto und Theophano“ („Ottone“) von Händel in der Bearbeitung Dr. Oskar Hagens heraus.

Es wird dem heutigen Hörer einer Händelschen Oper nicht leicht, das, was ihre zeitlose Größe ausmacht, ihre Musik, von allem Zeitlichen losgelöst, auf sich wirken zu lassen. Um das zu erreichen, wird von ihm nichts Geringeres verlangt, als daß er sich freimacht von dem Begriff der neueren Oper und des Musikdramas, deren ideales Ziel Einheit von Musik und Drama bildet. Händel kommt es allein darauf an, Empfindungen in reiner Musik ausströmen zu lassen. Diesem Ziel gegenüber ist alles Andere Nebensache. Es ist nicht zu viel gesagt, daß die „Handlung“ seiner Opern, naiv und ohne alle psychologischen Rücksichten gezimmert, nur um der Musikstücke willen, in Arien, Ensembles, Ouvertüren und Zwischenaktsmusiken verkörpert, da ist. Diesen Musikstücken sich unbefangen hinzugeben, ist die Aufgabe des Hörers.

Wer es vermag, das Unzulängliche der „Handlung“ auszuschalten — auch der Hörer eines modernen Musikdramas muß bis zu einem gewissen Grade Unzulängliches auszuschalten verstehen, denn nur in den allerseltensten Fällen ist die Genietat, Einheit von Drama und Musik, erreicht, ohne daß diese vergewaltigt ist — sieht sich von einer Fülle der reinsten, herrlichsten, durch den Reichtum an genialer Charakterisierungskraft geradezu überwältigenden Musik überschüttet. Wenn ich hier ein persönliches Bekenntnis ablegen darf, so muß ich sagen, daß ich mich unendlich viel ärmer fühlen würde, wenn ich die Aufführung von „Otto und Theophano“ nicht erlebt hätte. Arien, wie „Gedanken-rätselschwer“, „Ahnst du denn nicht, daß dieses Herz“, „Gebt mir den Sohn zurück“, um nur diese hervorzuheben, gehören zu den Eindrücken, deren man sich sein Leben lang voll Dankbarkeit erinnert, der köstlichen Ouvertüre, der dämonischen Sturmmusik vor dem dritten Akt — als solche dient das „vivace“ aus dem 6. concerto grosso — und des von hinreißender Freudigkeit erfüllten Schlußchors nicht zu vergessen.

Die Aufführung in der „Städtischen Oper“ war mit Liebe vorbereitet. Sie bot das Wertvollste in der Orchesterleistung, die von dem Stilgefühl des Dirigenten Fritz Zweig das beste Zeugnis ablegte. Ihr ebenbürtig war die prächtige Leistung des bekannten, ausgezeichneten Cembalisten Dr. Victor Ernst Wolff am Flügel, der die Gruppe Händelscher cembali zu ersetzen bestimmt war. Die Leistungen der Sänger waren ungleich. Sie ließen wieder einmal erkennen, wie selten heute die Beherrschung des Händel-Stils geworden ist. Am vertrautesten mit ihm zeigten sich Grete Stückgold, Wilhelm Guttmann und Gotthold Ditter.

Verbürgt die jubelnde Aufnahme des „Ottone“ am Abend der Erstaufführung einen dauernden Erfolg? Man muß es leider bezweifeln. Eine Renaissance der Händeloper, auf die man sich Hoffnungen gemacht hat, setzt eine Wiedergeburt der Unbefangenheit, Vorurteilslosigkeit und naiven Empfäng-

lichkeit voraus, wie sie vom modernen Publikum nicht zu erwarten ist. Das ist sehr zu beklagen in einer Epoche, die sich nach einer aus dem Zeitempfinden geborenen, reinen, von allem Außermusikalischen losgelösten Musik sehnt, ohnmächtig, sie — auf völlig neuen Wegen — zu schaffen.

Zu unserer Bild- und Notenbeilage

Unsere Musikbeilage ist dieses Mal und ausnahmsweise zweifacher Art, natürlich aus besonderen Gründen. Mit dem 6stimmigen Chor von G. A. Homilius, dem bedeutendsten Kreuzkantor des 18. Jahrhunderts — s. den Artikel von Dr. K. Held —, glauben wir vor allem unsern Kantoren eine besondere Freude zu machen; denn es wird sie freuen, dieses sehr schöne und ausgezeichnet klingende Chorstück zur Aufführung bringen und ihrem Notenschatz einverleiben zu können. Denn daß Homilius Meister eines vollendeten Chorsatzes ist, wird gleich beim Einstudieren bewußt werden. Wie der Hauptteil zeigt, ist die Entscheidung zugunsten des harmonischen Stiles in aller Klarzeit vollzogen, der Schlußteil mit seiner in vollendeter Selbstverständlichkeit sich vollziehenden kontrapunktischen Entwicklung der Stimmen zeigt aber, daß Homilius noch im Besitze einer geradezu angeborenen polyphonen Kunst ist und in ihr den Höhepunkt des musikalischen Stils erblickt. Insofern erweckt das Stück auch vom stilistischen Standpunkt aus unsere besondere Teilnahme; man steht zwischen zwei Stilperioden.

Hinsichtlich des Klavierstücks von Walter Niemann handelt es sich um eine Sonderbeilage, die ihren Grund darin hat, daß dieser, unserer Zeitschrift besonders nahestehende, heute angesehenste deutsche Klavierkomponist am 10. Oktober seinen 50. Geburtstag feiert. Nur in dieser Form nehmen wir von dem Tage Notiz, da Niemann unsere Meinung hinsichtlich dieses Geburtstages durchaus teilt, daß er nämlich die weitere Öffentlichkeit gar nicht zu beschäftigen braucht. Mit 50 Jahren schaut ein Mann, der kräftig in seiner Zeit steht, noch geraden Blickes vorwärts und freut sich weit mehr darüber, seinerseits spenden zu können als daß er sich öffentlich gefeiert sieht. Und eine Spende besonderer Art ist auch das mitgeteilte Klavierstück „Elternhaus" mit dem Untertitel: Es war einmal, das sich in dem aus 13 Charakterstücken bestehenden, soeben erschienenen Zyklus „Hamburg" op. 107 an dritter Stelle befindet und das wir durch das liebenswürdige Entgegenkommen des Verlegers, Herrn C. F. Peters, in der Lage sind, unsern Lesern vorlegen zu können. Daß es sich um ein Erinnerungsstück ganz und gar nicht alltäglichen Schlages handelt, merkt der Spieler gleich nach dem ersten Takt. Wir stoßen auf kein sentimentalisches Schwelgen in süßen, weichen Erinnerungen, auf jenes „Es war doch einmal so schön", sondern hier verdichtet sich jenes Gefühl zu einem konzentrierten und geradezu ergreifenden Ausdruck, die uns den Verlust dessen, das wir einst besaßen, Eltern und Elternhaus, oft wie mit einem Schlage bewußt macht, und zwar in der Auffassung des reifen, das Entschwundene und unwiderbringlich Verlorene betrachtenden Mannes. Da gibt es Dissonanzen, schmerzlich hinhaltende Vorhalts-Dissonanzen, während in den Mittelstimmen halb verborgenes Leben pulsiert, bis es dann, in den Beethoven-Schlägen auf der zweiten Seite, zu einem jähen und doch wieder gefestigten, männlichen Schmerzensausbruch kommt. Man muß sich mit dem Stück näher beschäftigen, um gerade auch seines hintergründigen, fast unterirdisch dahinfließenden Gefühlsreichtums voll und ganz inne zu werden. Es ist wahrlich ein Stück, das in der heutigen Klaviermusik recht einsam dastehen dürfte — man findet in dem Zyklus aber noch einiges Hierhergehörige — ein echt menschliches Dokument.

Von unsern Bildern sind drei der Feier des Kreuzkantorats gewidmet, das vierte läßt uns eben jenes Mannes gedenken, dem die Robert-Schumann-Verehrer zu ganz besonderem Dank verpflichtet sind, Martin Kreisigs, des ausgezeichneten Herausgebers der sämtlichen Schriften Robert Schumanns und Begründers des Schumann-Museums in Zwickau. Kreisig feierte am 8. September seinen 70. Geburtstag in aller Rüstigkeit und wenn auch nachträglich, entbieten wir zu seinem Antritt ins achte Jahrzehnt unsere herzlichsten Glückwünsche.

ROBERT SCHUMANN-STIFTUNG

Eingang:

Bendel, Elsa, Saaralben	3.50 M.	M.	10.— M.
Schulz, Käthe, Klavierlehrerin, Görlitz	3.— „	B. V.	25.28 „

Ausgang:

R. G. 3×100.— M. =	300.— M.	W. M.	20.— M.
B. T. B. 2×20.—, 1×15.— M. =	55.— „	H. R. B.	50.— „
M. E. M.	16.— „	R. T.	50.— „
W. W. 5×10.— M. =	50.— „	L. O.	20.— „
Kostenlose Lieferung der Z. f. M. an Bedürftige	30.55 „	H. M.	50.— „
K. J. 3×20.— M. =	60.— „		

Neuerscheinungen

J. H. Wagenmann: Lilli Lehmanns Geheimnis der Stimmbänder. 2. vollkommen umgearbeitete Aufl. 8°, 131 S. Arthur Felix, Leipzig 1926.

George Armin: Die Stimmkrise. 2. revid. Aufl. 8°, 55 S. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig 1926.

Paul Mies: Musik im Unterricht höherer Lehranstalten. Bd. II. Mit einem Beitrag von Th. Henninger. 8°, 175 S. P. J. Tonger, Köln 1926.

Locheimer Liederbuch. — Neudeutsche Fassung von Karl Escher. Bearb. d. Melodien von Walter Lott. 8°, 94 S. Steingräber-Verlag, Leipzig. — Wölbing-Verlag, Berlin 1926.

Prof. Dr. Karl Fuhr: Die akustischen Rätsel der Geige. Die endgültige Lösung des Geigenproblems. 8°, 187 S. Carl Merseburger, Leipzig 1926.

Richard Wicke: Die Musik in der künftigen Lehrerbildung. Gr.-8°, 24 S. Dürrsche Buchhandl., Leipzig 1926.

Erika Kickton: Was wissen wir über Musik? Eine Einführung in die Musikwissenschaft. 8°, 32 S. Carl Merseburger, Leipzig 1926. — Das Verwunderlichste an dieser Schrift ist nicht, daß derartiges geschrieben, sondern daß es heute, in einer Zeit gediegenen Wissens auf diesem Gebiet, gedruckt werden kann.

F. Landé: Vom Volkslied bis zur Atonalmusik. 8°, 69 S. und 12 S. Notenbeispiele. Ebenda.

Dr. Hermann Bäuerle: Musikalische Formenlehre. 8°, 53 S. — Chordirektion. 8°, 36 S. — Orgelspiel mit Orgelkunde. 8°, 51 S. (Heft 5, 7 und 9 des „Musikseminars", Grundlinien der Musiklehre in Einzelheften zur ersten Orientierung je mit einem Anhang prüfender Fragen.) — Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart 1926.

Otto Erich Deutsch: Schuberts Goethe-Lieder, ein musikbibliogr. Versuch. Gr.-8°, 23 S. Verlag des Antiquariats V. A. Heck, Wien.

Josef Zuth: Handbuch der Laute und Gitarre. Gr.-8°, I. u. II. Lieferung: A—Fesca. Verlag der Zeitschrift für die Gitarre. Anton Goll, Wien-Wollzeile 1926.

Friedrich Hefele: Die Vorfahren Carl Maria von Webers. Kl.-4°, 58 S. mit 15 Abb. und einem Stammbaum. C. F. Müller, Karlsruhe 1926.

Jahrbuch der Sächs. Staatstheater. Herausgegeben von Alex. Stoischek. 107. Jahrgang 1925/26. 8°, 150 S. Text. Paul Vetter Verlag, Dresden-A. 24. — Das Jahrbuch enthält u. a. ein vollständiges Verzeichnis der Mitglieder des Opernhauses (inkl. der Türschließer, Hausfeuerwehr, Nähmamsells usw.), sowie einen Rückblick auf die Spielzeit 1925/26. Im Mittelpunkt aber steht der I. Teil eines sehr gediegenen Aufsatzes von Prof. Otto Schmid betitelt „Die Staatsoper. Von ihrer Gründung bis zur Gegenwart", der die Zeit von 1814 bis etwa 1890 behandelt und mit zahlreichen Bildern der bedeutendsten Sänger und Kapellmeister dieser Periode geschmückt ist. Der II. Teil bis zur Gegenwart soll im nächsten Jahrbuch folgen.

Bericht über den 1. Musikwissenschaftlichen Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig. Gr.-8°, X und 470 S. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1926.

Arthur Seidl: Neuzeitliche Tondichter und zeitgenössische Tonkünstler. Ges. Aufsätze, Studien und Skizzen. 2 Bände, 8°, 357 und 377 S. mit 50 Bildbeigaben. Deutsche Musikbücherei Bd. 18 und 19. Gustav Bosse, Regensburg 1926.

Paul Schwers und Martin Friedland: Das Konzertbuch. Ein praktisches Handbuch für den Konzertbesucher. 8°, 501 S. Muthsche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1926.

Besprechungen

KARL WEIDLE: Bauformen der Musik. (Veröffentlichungen des Musik-Instituts der Universität Tübingen, Heft 3.) 90 S. C. L. Schultheiß, Musikverlag Stuttgart, 1925.

Diese Schrift ist ein neuer Versuch eines Stilvergleichs zwischen der Architektur und der Musik. Sie gipfelt in dem Satze: „Die ganze Reihe der Stilbildungen von der Gotik bis zum Rokoko und Klassizismus, welche in der Architektur der Zeitraum von 1300 bis 1800 einnimmt, liegt in der Musik zeitlich verschoben und proportional verkürzt, zwischen 1700 und 1890. Beide Entwicklungsbilder ergänzen sich zu einer ungeheuren Fuge, in deren einer „Stimme", der Architektur, das „Thema" von 1300 bis 1800 dauert, während es in der andern „Stimme", der Musik, zwischen 1700 und 1890 liegt". Nun ist das von Curt Sachs aufgestellte „Gesetz der Ausdrucksgleichheit" für mich fast eine Denknotwendigkeit. („Zeiten und Völker können in allen Künsten, in denen sie schöpferisch tätig sind, nur den gleichen Geist ausdrücken; was sie schaffen, gehört dem jeweils gleichen Stil an". Archiv für Musikwissenschaft VI. S. 256.) Zusammenstellungen von Schubert mit Barock, von Liszt mit Rokoko, wie es die „große Fuge" verlangt, können mich sicherlich nicht von der Unrichtigkeit des Sachsschen Satzes überzeugen. Meiner Ansicht nach wird dieses so umfangreiche Problem überhaupt erst

dann einer Lösung zugänglich sein, wenn zahlreiche Einzeluntersuchungen über die musikalischen Stilmomente der einzelnen Epochen vorliegen. Davon sind wir noch weit entfernt. Wer sich aber für dieses Problem interessiert, mag die Schrift lesen. Er wird manches daraus lernen, auch da, wo er die Lektüre mit Frage- und Ausrufungszeichen begleiten wird. Eine kritische Besprechung derartiger Einzelheiten würde hier zu weit führen.

Dr. Paul Mies-Köln

Dr. OTTO URSPRUNG: Restauration und Palestrina-Renaissance in der katholischen Kirchenmusik der letzten zwei Jahrhunderte. Mit 7 Bildtafeln. Augsburg 1924, Dr. Benno Filser Verlag.

Ähnlich wie Schnerich in seinem Werke „Joseph Haydn und seine Sendung" ist Ursprung ein Verteidiger der Kirchenmusiken unserer großen Klassiker, gegen die sich, besonders in den Kreisen der österreichischen Kirchenmusiker, immer aufs neue ein starker Widerstand erhebt. Ursprung stellt ein wesentliches Moment in den Kreis der Betrachtung, indem er feststellt, daß die Fortschrittselemente zunächst in der weltlichen Kunst auftauchen und erst nach einer gewissen Zeit in der Kirchenmusik in Erscheinung treten. Demgemäß sei an sich keine musikalische Stilperiode und kein musikalisches Stilprinzip von der Eignung für kirchliche Tonwerke ausgeschlossen. Die gediegene Studie ist mit trefflichen Bildern namhafter Kirchenkomponisten geschmückt. R. H.

HERMANN GÜTTLER: Königsbergs Musikkultur im 18. Jahrhundert. 8°, 298 S. Verlag Bruno Meyer & Co., Königsberg i. Pr., 1925.

„Dem Verfasser kam es in der Hauptsache darauf an, die großen kulturellen Zusammenhänge innerhalb der musikgeschichtlichen Grenzen zu erfassen." Mit diesen Worten der Vorrede hat Hermann Güttler selbst gesagt, was sein Buch will, und wie es beurteilt werden soll. Um so lieber nimmt man den soliden, im Druck vorzüglichen Leinenband zur Hand. Erwartet man doch vom musikwissenschaftlichen Standpunkte aus ein Stück Kulturgeschichte Königsbergs zu erleben. Im Laufe der Lektüre stellt sich denn auch heraus, daß die Vorarbeiten zu solch einem Werk sorgfältig und gewissenhaft gemacht worden sind. Güttler hat die bereits über Königsberger Musikverhältnisse erschienene Literatur studiert und fleißig in Archiven von Kirchen, Schlössern und öffentlichen Bibliotheken gesucht. Daß er auf diesem Gebiet besonders geschickt und findig ist, beweist die Ausgrabung der drei repräsentativen Werke von Georg Riedel (Matthäus-Evangelium, Psalter und Apokalypse), die die Musikwissenschaft als bedeutsames Ereignis buchen kann. Doch nun, da die Arbeit recht beginnen sollte, hält die Gestaltungskraft des Verfassers mit der vorgenommenen Aufgabe nicht Schritt. Musikkultur einer Stadt schildern heißt nicht, Tatsachen aufreihen, sondern sie geistesgeschichtlich auswerten. Güttler sieht aber zu wenig das Problem der Geschehnisse. Der Wandel des Künstlerideals z. B. im Laufe der 18. Jahrhunderts wird nicht mit der erforderlichen Schärfe hervorgehoben. Im Mittelpunkt der beiden Hauptteile z. B. stehen der Kantor Georg Riedel des beginnenden und der aus dem Kreise der „Kenner und Liebhaber" hervorgehende Friedrich Reichardt des ausgehenden Jahrhunderts. Güttler hat es sich leider entgehen lassen, an diesen Persönlichkeiten zu zeigen, wie verschieden die Gesellschaft der beiden Jahrhunderthälften dem Phänomen des Künstlers gegenüberstand. Die Erscheinung des Dilettanten, das Hineindrängen des privaten Konzertes und Theaters in die Öffentlichkeit ist neben Anderem nicht oder doch nicht markant genug in seiner geistigen und kulturellen Bedeutung erfaßt. Offenbar scheint der Verfasser dem Problem des Künstlers und speziell des Musikers zu wenig nachgegangen zu sein. Anders könnte man sich z. B. die zum Teil recht sonderbar anmutenden Auslassungen über Riedel und sein Werk nicht erklären. Was soll folgender Satz (S. 73) bedeuten: „Er (Riedel) entschloß sich daher wohl, diese gewaltigen Bibelkompositionen speziell für ein Buchdasein zu konzipieren"!?!. Hat doch Riedel selbst im voraus gegen die Annahme, er habe „Lesepartituren" geschrieben, protestiert, wie sich auch in der Dedikationsschrift zur „Offenbarung" der Hinweis befindet, daß diese Musik „in der öffentlichen Kirchen Gemeine abmusiciret" sei. Hermann Güttlers Kraft hat nach allem nicht ausgereicht, die Musikkultur seiner Vaterstadt im 18. Jahrhundert darzustellen. Dabei hätte ihm auch sein Stil, der die Sätze mosaikartig aneinanderreiht, wenig genützt. Derjenige, der einmal die Musikgeschichte Königsbergs von einer höheren Warte schreibt, wird immer auf Güttlers Buch dankbar als philologische Vorarbeit zurückgreifen, und in diesem Sinne mag das Werk gewertet werden.

Dr. Lina Jung.

R. GERBER: „Der Operntypus Johann Adolf Hasses und seine textlichen Grundlagen (Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft, hgg. von H. Abert, Bd. II). Fr. Kistner u. C. F. W. Siegel, Leipzig 1925.

Gerber untersucht die Opern Hasses, dieses im 18. Jahrhundert in Deutschland und Italien so hochberühmten Meisters in ihrem wichtigsten Teile, der Arie. Um auch die textliche Seite ausreichend zu berücksichtigen, beginnt Gerber mit einem Kapitel „Die Dramen Pietro Metastasios nach Form und Inhalt". Dieser Teil gibt eine hochinteressante Darstellung der Eigentümlichkeiten dieser Dramen im Zusammenhang mit der Kultur ihrer Zeit. Von Interesse ist auch die graphische Methode des Verfassers, nach der sich einige wenige Typen dieser

Dramen unterscheiden lassen, und welche die vielfach unübersichtlichen Verwicklungen deutlich macht.

Bei der Betrachtung des Musikalischen gelingt es Gerber, vier Arientypen herauszustellen, die nach Takt, Tempo, Rhythmik und Metrik grundsätzlich voneinander verschieden sind. Von Wichtigkeit dabei ist, daß diese Typen bedingt sind durch die verschiedenen Affekte, welche dem Text zugrunde liegen. Neben den Typen untersucht Gerber noch das Mißverhältnis zwischen poetischem und musikalischem Metrum bei Hasse, die satztechnische Beschaffenheit der Arien, ihre Form. Wenn auch in der Chromatik, der Behandlung des Orchesters, der Stellung der Melodik zur Harmonik bei Hasse entwicklungsfähige Keime sind, so läßt sich bei ihm selbst eine Entwicklung nicht feststellen. „Er ist ein starrer unbeweglicher Typus, der den Einflüssen um sich her unterliegt, während sich seine künstlerische Persönlichkeit bis zu einem ganz geringen Grade nur als produktiv erweist.“ Anders ist das auf dem Gebiete der formalen Gestaltung. Hier ergibt sich bei Hasse „eine leicht zu verfolgende zeitliche Entwicklung, die zu Gestaltungen führt, welche im Hinblick auf den Schematismus der konventionellen Form geradezu revolutionär zu nennen sind.“

Wer sich für das Werden der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts interessiert, und bei dem Wiedererwachen der Händelschen Oper tut das wohl mancher, dem sei das mit Notenbeispielen reichlich ausgestattete Buch empfohlen.

Dr. Paul Mies-Köln.

BÉLA BARTÓK: Volksmusik der Rumänen von Maramures. Bd. IV der Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft. Drei Masken-Verlag, München.

Bartóks überaus gründliche und streng wissenschaftliche Studie bringt gleichzeitig praktische Ergebnisse, die auf Grund der Betrachtung zahlreicher, in Notenschrift beigegebener rumänischer Volksweisen gewonnen werden. Die Hoch- und Tiefalterierungen der den Melodien zugrunde liegenden Tonleitern regen zum Vergleich mit den durch den schöpferischen Geist deutscher Tondichter geschaffenen alterierten Tonarten an (vgl. die in meiner Studie „Die Wechseldominanten“, Neue Musikzeitung, Heft 4, 6 und 7, 1922, geschilderte neue Tonartbildung und die ebendort enthaltene Erklärung der Muezzin-Rufe in Peter Cornelius' „Barbier von Bagdad“). Bartóks Arbeit ergänzt die Forschungen über orientalische (hier halborientalische) Volksmusik sehr glücklich.

Robert Hernried, Berlin.

V. HAECKER und TH. ZIEHEN: Über die musikalische Vererbung in der Deszendenz von Robert Schumann. Zeitschrift für induktive Abstammungs- und Vererbungslehre Bd. 38, S. 97 bis 123. 1925. Gebr. Borntraeger Verlag, Berlin W 35.

Nachdem dieselben Verfasser bereits 1923 eine Monographie „Zur Vererbung und Entwicklung der musikalischen Begabung“ (Leipzig) herausgaben, erscheint jetzt der vorliegende Aufsatz, welcher die Gesetze der Vererbung von musikalischen Anlagen an dem speziellen Fall Robert Schumanns untersucht. Es wird von allen, die sich nicht nur für die Musik selbst, sondern auch für die Psychologie ihrer Jünger interessieren, außerordentlich begrüßt werden, daß ein solches Thema einmal nicht nur im Feuilletonstil — wie meistens üblich — sondern mit wissenschaftlicher Gründlichkeit und Systematik abgehandelt wird.

Die beiden Verfasser haben für den vorliegenden Aufsatz alles in Erfahrung zu bringen gesucht, was von der musikalischen Begabung der Mitglieder der Schumannschen Familie, auch derjenigen der Seitenlinien, von Wichtigkeit ist. Im ersten Teil wird somit ein regelrechter „musikalischer Stammbaum“ aufgestellt. Im zweiten Teil werden die gewonnenen Daten für die Vererbungswissenschaft ausgewertet. Durch weitgehende Erklärung der Fachausdrücke wird auch er dem Musiker verständlich gemacht. Für die Person von Robert Schumann zeigt sich dabei, daß er seine hohe musikalische Begabung nach der sensorischen und motorischen Seite sehr wahrscheinlich von seiner Mutter, seine kompositorisch-musikalische und poetische Begabung vom Vater bzw. der Großmutter väterlicherseits geerbt hat.

Nicht nur aus allgemeinem Interesse ist die Lektüre der Abhandlung sehr zu empfehlen. Wie die Verfasser selbst hervorheben, wollen sie dazu anregen, weitere Untersuchungen über die Gesetze der musikalischen Vererbung anzustellen. „Z. B. wäre das Führen eines Familienbuches in jeder gebildeten Familie sehr begrüßenswert, in welchem auch die einzelnen Talente, insbesondere für das musikalische, Angaben bezüglich Grad und Entwicklung vorhanden sein müßten.“ Sicherlich wird es diesem oder jenem Leser Freude bereiten, in seinen Mußestunden einmal Nachforschungen darüber anzustellen, wie es in seiner eigenen Familie um die Verhältnisse der musikalischen Vererbung bestellt ist, um sie wissenschaftlicher Arbeit zugänglich zu machen. Wie solche Aufstellungen zweckmäßig anzulegen sind, läßt sich aus der Abhandlung unschwer ersehen. Dr. Teufer.

RICHARD WAGNER: Briefe an Hans Richter. Herausgegeben von Ludwig Karpath. 8°, 196 S. Paul Zsolnay Verlag, Berlin—Leipzig—Wien.

Die sorgsamst edierten 100 Briefe geben tiefen Einblick einer echten Freundschaft und eines idealen Miteinanderarbeitens. Sie verteilen sich über

den langen Zeitraum von 1868—1883 und betreffen menschlich wie künstlerisch die verschiedensten Gebiete. Am stärksten wirkt Wagners nie erlahmende Fürsorge und rein menschliche Anteilnahme für den zum Freund gewordenen Schüler und unermüdlichen Helfer, dessen bedeutende Fähigkeiten er klar erkennt. Fesselnd zu verfolgen, wie aus dem bescheidenen jungen Musiker, der als Kopist zu Wagner gekommen war, sich durch den intimen Verkehr mit dem Meister einer der bedeutendsten Wagner-Dirigenten entwickelt, dem die wichtigsten Aufgaben übertragen werden. Einzelheiten aus der Fülle des Wissenswerten herauszugreifen erübrigt sich. Jedem um Wagners Leben Interessierten werden die Briefe eine hochwillkommene aufschlußreiche Ergänzung von Wagners schon veröffentlichtem Breifwechsel sein. Georg Kiessig.

J. S. BACH, Johannes-Passion. — Kantate Nr.11 (Himmelfahrtsoratorium). — Kantate Nr. 211 (Kaffee-Kantate). — Kantate Nr. 205 (Der zufriedengestellte Aeolus). Nach dem Autograph revidiert und mit Einführung versehen von Arnold Schering. Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe. Leipzig-Wien. E. Eulenburg.

Von Bachs großen Vokalwerken liegen nun alle vier (die beiden Passionen, Hohe Messe und Weihnachtsoratorium) in diesen kleinen Partitur-Ausgaben vor. Sehr erfreut darf man auch über die Ausgabe vor allem des Himmelfahrts-Oratoriums sein, das, viel zu wenig gekannt, durch seinen Schlußsatz auch unter Bachs Werken eine besondere Stellung einnimmt, die der Herausgeber Schering in seinem sehr gehaltvollen Vorwort auch herausarbeitet; es kennt niemand Bach ganz, der diesen Satz sich nicht zu eigen gemacht. Nicht einverstanden bin ich mit der Stellung des Herausgebers zur Johannes-Passion; sie gerade vertritt in ihrer Herbheit und Unnahbarkeit die Auffassung von Jesus Christus als dem Gottessohn, im Gegensatz zur vermenschlichenden Matthäus-Passion, was sich bis in alle Einzelheiten in voller Klarheit beweisen läßt, übrigens auch mit dem Wesen des ganzen Johannes-Evangeliums zusammenhängt.

JOH. SEB. BACHS WERKE. Ausgewählte Duette für Sopran und Alt mit einem obligaten Instrument und Klavier- oder Orgelbegleitung. 2. Heft. Neue Bachgesellschaft, Jahrg. XXVI, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Wie fast nichts anderes, haben Arien und Duette für sämtliche vier Stimmen mit einem oder zwei obligaten Melodieinstrumenten Bachs Kunst in weiteste und engste Kreise — als ideale geistliche Hausmusik — getragen, Veröffentlichungen, durch die sich die Neue Bachgesellschaft und der ausgezeichnete Herausgeber E. Mandyczewski in Wien ein noch immer wachsendes Verdienst erworben haben. Das vorliegende Heft mit vier Duetten und zwei Blasinstrumenten ist das zwölfte dieser Art, man sieht, welch ein Strom sich allmählich entwickelt hat. Es braucht heute wohl nicht mehr besonders gesagt zu werden, daß besonders bei häuslichem Musizieren die Blasinstrumente durch entsprechende Saiteninstrumente ersetzt werden können.

JOSEPH HAYDN: 3 leichte Streichtrios für Violine, konzertierende Viola und Cello. Hrsg. von Oskar Fitz. Erstdruck. Augsburg, Bärenreiter-Verlag.

Freunden echter und nicht sehr schwieriger Hausmusik werden diese hier zum ersten Male gedruckten kleinen, aber delikaten Werke eines Haydn aus den Jahren 1765—70 überaus willkommen sein, zumal die klassische Literatur auf diesem Gebiet spärlich besät ist. Auch in diesen, teilweise sehr kurzen Werken, verleugnet sich Haydns Geist nirgends. Die „Bratscher" werden noch ihre besondere Freude haben. Das Vorwort des Herausgebers klärt über das Nähere auf.

JOSEPH HAYDN: Große Messe in B, genannt Theresienmesse. Ausgabe in Direktions-, Gesangs- und Instrumentalstimmen. Nach der Originalpartitur der National-(Hof-)Bibliothek zu Wien redigiert von Carl Rouland. Verlag Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien. (Denkmäler liturgischer Tonkunst, für den praktischen Gebrauch herausgeg. von Alfred Schnerich, Wien.)

Zunächst über die Messe selbst einige Worte, die der ebenso knappen wie inhaltsreichen Einleitung entnommen sind, die Alfred Schnerich zur vorliegenden Ausgabe geschrieben hat: „Haydns sog. Theresienmesse ist eines der erhabensten Kirchenwerke der gesamten Musikliteratur. Sie ist eines der sechs großen Hochämter aus der höchsten Blütezeit des Meisters, 1799 geschrieben. Chronologisch fällt die Theresienmesse zwischen die beiden Weltoratorien Schöpfung und Jahreszeiten ... Obschon viel aufgeführt, ... ist das Werk in Partitur gar nicht, in Stimmen nur in — England erschienen, auf deutschen Chören fast ausschließlich handschriftlich verbreitet gewesen ... So unglaublich es erscheinen mag, vorliegende Stimmenausgabe ist die erste derartige auf dem europäischen Kontinent, die parallel laufende Partitur im philharmonischen Verlag überhaupt die erste." So Schnerich. Weitere Worte erübrigen sich. Wir können nur dem Bearbeiter und dem Verlag für die Ausgabe herzlichst danken. Dr. O. Ursprung.

RUDOLF MOSER: Rhapsodie dans le Mode Dorien, 35e Livraison de „L'Orgue Moderne" sous la direction de Ch. M. Widor. Paris, Alphonse Leduc.

Obgleich deutschen Schulen (u. a. Regers) entstammend, zeigt der schweizerische Komponist die-

sen gegenüber völlige Selbständigkeit. Aus seinem Werk spricht Assimilierung der Historie und daraus gewonnener klarer, unbeirrbarer Fernblick. Ein großer Zug tritt uns entgegen. Das Motiv erwächst zum Thema, dessen Entwicklung von einem Gefühlsleben diktiert wird, starker Spannungen fähig. Durchsichtig ist sein Stimmengewebe, leuchtend die Farben seiner universellen Harmonik.

Er hat Stil, und zwar seinen eigenen, obendrein geboren aus der Orgel und ist doch Violinist.

Arthur Egidi.

PAUL KRAUSE: op. 31. Silhouetten, 10 charakteristische Tonstücke für Orgel. Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Wie bei dem früher besprochenen op. 23 (September 1925) interessiert der Komponist durch chromatische und Ganztonleiter-Harmonik. Die Melodiebildung erfährt hier eine mehr sekundäre Behandlung. Vielleicht darf man sagen: Der Komponist träumt den Mysterien der Seele nach.

Arthur Egidi.

FRANZ BACHMANN: op. 6 Missa fidei für siebenst. gem. Chor. Verlag Richard Birnbach, Berlin SW.

Man hat sich heute, am Anfang der Entwicklung einer neuen a-cappella-Kunst, darüber klar zu sein, daß geschlossene Kunstleistungen im Sinne eines nicht einfach von früheren Zeiten übernommenen, sondern wirklich neu geprägten a-cappella-Stiles noch fast unmöglich sind. Denn die Grundlagen hiefür sind einfach nicht vorhanden, können nicht vorhanden sein, nach der Entwicklung, die die Musik in den letzten zwei Jahrhunderten genommen hat. Es heißt nun diese Grundlagen aufs neue zu erwerben, was nur dadurch geschehen kann, wenn wir die größten Zeiten reiner a-cappella-Kunst geistig und technisch zu durchdringen und uns deren Prinzipien wieder anzueignen versuchen. Welch mühsamer und konzentrierter Arbeit es hierzu bedarf, weiß nur derjenige, der erkannt hat, um was es da geht, und es ist lächerlich, wenn sich manche heutigen Musikschriftsteller darüber aufhalten, daß eine neue Vokalkunst nicht schon binnen kürzester Zeit, wie aus dem Boden gestampft, dasteht. Erst wenn wir wieder rein vokales Fundament in uns haben und uns die Voraussetzungen geistiger sowie technischer Art in Fleisch und Blut übergegangen sind, darf erhofft werden, daß auf Grund unserer heutigen Seele wieder eine wirklich neue a-cappella-Musik zustande komme. Was wir aber bis jetzt leisten können bzw. leisten müssen, ist Schularbeit, wenn sie es auch in den besten Werken im höchsten Sinne sein wird.

So ist auch Bachmanns 7stimmige Messe Schularbeit, allerdings eine vortreffliche, denn der Komponist beherrscht den mehrstimmigen kontrapunktischen Vokalsatz — 7stimmig ist er nur selten, da die Bässe meistens verdoppelt sind — vollkommen. Freilich ist der Kontrapunkt noch vielfach Selbstzweck und verrät mehr die Freude an der technischen Gestaltung, als daß der Komponist bestimmte Absichten verfolgte und mit ihm etwa eine neue Darstellung des Messetextes versuchte. Zu rühmen ist, daß die harmonische Grundlage von größter Einfachheit ist, so daß sich die einzelnen Stimmen kontrapunktisch sehr natürlich und frei entfalten konnten. Nirgends finden sich Gewaltmaßnahmen und Bachmann erzielt, indem er sich allenthalben streng an das Überkommene hält, stilistische Geschlossenheit. Das sind Ergebnisse, auf denen sich weiterbauen läßt. Eine Quintenparallele im Christe eleison zwischen Alt und 1. Baß Takt 3/4 wäre auszumerzen.

W. Weismann.

HEINRICH LEMACHER: Weihnachtsmesse. Für vierstimmigen gem. Chor. Volksvereins-Verlag M. Gladbach (Heft 3 der Sammlung „Musica orans").

Der Komponist sucht für die Meßkomposition neue Wege und erstrebt einen unserem heutigen Musikempfinden angemessenen „Zeitstil". Er glaubt einen solchen, um aus der Weihnachtsmesse die spezielle Charakteristik hervorzuheben, für homophonen Textvortrag in terzlosen Klängen und für die Polyphonie in linearer Stimmführung zu finden. Zweifellos befindet er sich damit auf einer richtigen Fährte, wenn auch im vorliegenden Falle das Ziel noch nicht ganz erreicht ist. Denn noch stören die etwas vielen Wiederholungen, ist ferner die Polyphonie, welche für kirchliche Haltung vor allem geeignet ist, verhältnismäßig wenig berücksichtigt (ausgenommen das Credo), und sind namentlich auch keine inneren Beziehungen zum Titel „Weihnachtsmesse" vorhanden, d. h. der hier verwendeten Tonsprache sind hinsichtlich der Ausdrucksgebung noch nicht genug variierende und darunter auch geschmeidige Seiten abgewonnen. Für die Vertonung des Credo ist hier die Passacagliaform gewählt; gewiß nicht ganz mit Unrecht, wie z. B. das Credo in Walter Harburgers Großer Orchestermesse (noch ungedruckt) beweist. Doch fragt sich, ob die nur drei vokalen Oberstimmen ausreichen, um für den langen Credoteil die nötige musikalisch-formale bzw. auch ausdruckshaltige Abwechslung zu bieten, also ob die wesentlich instrumentale Form der Passacaglia unverändert auf den gewöhnlichen vierstimmigen Vokalsatz zu übertragen ist. Aber von den hier geäußerten Bedenken abgesehen, begrüßen wir das Werk als bedeutsamen Vorstoß in kirchenmusikalisches Neuland.

Dr. O. Ursprung.

HERMANN GRABNER: Weihnachtsoratorium (Dichtung von Margarete Weinhandl). Verlag C. F. Kahnt, Leipzig.

Dieses neue Weihnachtsoratorium besteht aus einer „Handlung in drei Bildern": Die Wandernden (Maria und Josef auf dem Wege nach Bethlehem) — Die Suchenden (die Hirten auf dem Felde und die Verkündigung der Engel) — Die Seligen (die Eltern Jesu im Stalle und das anbetende Volk) — und nimmt schon durch den Text, welcher sich nicht ans Bibelwort anlehnt, sondern eine eigene, tief durchdachte Dichtung von wunderbarer Schönheit darstellt, sehr für sich ein. Grabners Musik steht vielleicht etwas unter Regerschem Einfluß, scheint aber eigene Wege zu gehen, indem sie vom allgemein üblichen Oratorienstil vollständig abweicht, abweichen muß, infolge der Eigenart der Textanlage. Wenn ein Vergleich mit klassischen Meistern des Oratoriums hier überhaupt am Platze wäre, so ließe sich höchstens in einer Äußerlichkeit zu Mendelssohn eine Brücke schlagen insofern, als Grabner dessen öfters gebrauchten Effekt, an lyrischen Stellen den Chor eine kurze Strecke unbegleitet singen und dann das Orchester mit um so größerer Wirkung wieder hinzutreten zu lassen, mehrmals aufs glücklichste nachahmt. Jeder der drei Teile ist ein meisterhaft aufgebautes Crescendo mit einem gewaltig gesteigerten Schlußchor als Krönung. Das ganze Werk an sich ist eben eine „Neuheit" in jeder Beziehung, die die Aufmerksamkeit aller tüchtigen Chorleiter redlich verdient.

Rich. Paul

GEORG SCHUMANN: op. 71, Vier Choralmotetten. 1. „Wie schön leucht' uns" (7stimmig), 2. „Jesus meine Zuversicht" (4stimmig), 3. „Ermuntere dich, mein schwacher Geist" (4—6stimmig), 4. „Wachet auf, ruft uns die Stimme" (6stimmig mit Orgel und Blasorchester), 5. „Vom Himmel hoch" (6stimmig mit zwei Solo-Sopranen). F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Der Charakter von Georg Schumanns Kunst ist zu bekannt, als daß er hier einer ausführlicheren Darlegung bedürfte. Abgesehen davon, daß man in seinen Choralmotetten weder Kirchenmusik noch reine Vokalmusik antreffen wird, findet sich in ihnen doch so viel Schönes und phantasievoll Geschautes, daß man sie im Sinne des vorigen Jahrhunderts durchaus als Meisterwerke ihrer Art bezeichnen muß. Was uns heute an ihnen nicht mehr gefallen will, ist eine Verweichlichung des Chorals — so besonders von „Wie schön leucht' uns" mit seinen unerträglichen Septimakkorden —, die auf einer Verkennung seines Wesens beruht. Manche Stellen, und zwar wiederum im Sinne des vorigen Jahrhunderts die besten und wirkungsvollsten, sind von Wagnerischer Ekstatik, aber auch Erotik: man hört den Pilgerchor, gelegentlich aber auch den Tristan. Diese subjektive Empfindungswelt voll farbiger, unkeuscher Harmonien, in welche die kirchlichen Texte getaucht sind, enthebt den Chor seinem eigentlichen Wesen und läßt ihn als Anachronismus erscheinen. Als am relativ reinsten und empfindungszartesten ist „Vom Himmel hoch" anzusprechen, hier treffen wir eine weihnachtliche Naivität, die innig berührt. Die größte äußere Wirkung wird „Wachet auf ruft uns die Stimme" haben, hier wird der Chor von Orgel, Posaunen und Pauken begleitet, denen sich zum Schluß noch ein glänzender Beckenschlag hinzugesellt. W. Weismann.

WALDEMAR VON BAUSSNERN: Kantate „Aus unserer Not" für gemischten Chor, Baritonsolo und Orgel, nach Worten von Fr. G. Klopstock aus dem Messias und den Oden. (Johann André, Offenbach a. M.)

Ein Werk aus der Gegenwart für die Gegenwart, dessen Wert aber nicht auf seine zeitgemäßen Eigenschaften beschränkt ist. Kirchengesangvereinen sei es nicht nur wegen seines besonderen Charakters für vaterländische Gedenktage und Konzerte allgemeiner Art empfohlen, sondern vor allem auch um seines hohen Ethos willen. Auch starke äußere Wirkung wird ihm nicht versagt sein, vorausgesetzt einen tüchtigen Organisten, dem der Komponist wichtige Aufgaben zugeteilt hat. Ebenso ist dem Baritonisten reichlich Gelegenheit gegeben, sich als Künstler von Geschmack auszuweisen. Dr. H. K.

OTTO SIEGL: op. 29, Burleskes Streichquartett; op. 35, Zweites Streichquartett. Verlag von Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky), Wien—Leipzig.

Beide Werke zeigen eine Neigung zum Konstruktiven, die schon rein äußerlich durch die vorangestellte Formübersicht zum Ausdruck kommt, doch fehlt das wirklich Schöpferische. Die Themen sind kurzatmig, doch ist in op. 35 die Erfindungskraft stärker als in op. 29.

Siegl besitzt ein beträchtliches kontrapunktisches Können, es wimmelt von allerhand thematischen Engführungen, die rein linear gedacht sind. Gewollt wirkt bei beiden Werken die aufgepfropfte Atonalität. Warm wird man bei dieser Art Musik nicht. Georg Kiessig.

RICHARD ZÖLLNER: op. 27. 4. Quartett in sechs Sätzen. Fr. Kistner u. C. F. W. Siegel, Leipzig.

Einer, der sich mit viel Behagen auf krausen Wegen durch atonales Gestrüpp arbeitet. Erfreulich ist die aphoristische Kürze der sechs Sätze. Trotz der überwiegend gedanklichen Art dieser Musik lassen doch einige Stellen von innerer Wärme hoffen, daß die Wesensart des Komponisten nicht durchs Modische allein bestimmt ist.

Georg Kiessig.

Kreuz und Quer

Der abschließende Artikel über die Anschlagsfrage auf dem Klavier kann wegen Raummangels erst im Novemberheft erscheinen.

Zu Georg Schumanns 60. Geburtstag

Am 25. Oktober jährt sich zum 60. Mal der Tag, an dem Professor Dr. hon. causa Georg Schumann, der hochverdiente Dirigent der Berliner Singakademie, der vielseitige Komponist und feinsinnige Pianist, geboren wurde. Georg Schumanns Wiege stand im sächsischen Königstein. Der Künstler ist also ein Kind jenes glücklichen Sachsenlandes — tu felix Saxonia, canta — das der Welt eine ganze Reihe ausgezeichneter Musiker geschenkt hat. Wie er Musiker wurde, hat Georg Schumann selbst mit viel Laune im 2. Augustheft 1908/09 der „Musik“ erzählt: er wurde es, richtiger gesagt, nicht, er war es, denn das Musikantentum war ihm, wie man zu sagen pflegt, in succum et sanguinem von seinen Vorfahren vererbt, eine Mitgift, die von dem kleinen Georg unter der Ägide des Vaters Stadtmusikdirektor mit frühzeitig erwachtem Eifer gepflegt wurde. Nach dem ersten Unterricht bei Vater und Großvater gewann Georg Schumann seine weitere musikalische Ausbildung bei Carl August Fischer und Friedrich Baumfelder (Dresden) später in Leipzig, wo er einer der „Sieben Raben“ im Hause von Frau von Holstein war, unter Reinecke. Schon im Jahre 1900 gelangte Georg Schumann über Danzig und Bremen an die Spitze der Berliner Singakademie.

Wie er in dieser Stellung frisches Leben in die etwas verknöcherten, wie man damals sagte, „sing-aka-dämlichen“ Aufführungen brachte, wie er sich mit voller Kraft für eine Reihe von neuen Werken einsetzte und die Singakademie zu ihrer heutigen Bedeutung führte, ist hier bei Gelegenheit seines 25. Jubiläums als Dirigent der Singakademie ausgeführt worden. Als ausgezeichneter Solist und — in Verbindung mit Halir, Hugo Dechert, Willy Heß und Georg Wille — als feinsinniger Kammermusikspieler ist der Künstler in jahrzehntelanger Wirksamkeit so bekannt geworden, daß sich eine Erörterung dieser seiner hochverdienstvollen Wirksamkeit erübrigt.

Als Komponist hat Georg Schumann große Vielseitigkeit bewiesen. Wir besitzen aus seiner nie rastenden Feder eine ganze Reihe von formvollendeten Klavierstücken, Liedern, wertvolle Kammermusik- und Orchesterwerke und höchst wirkungsvolle Chorwerke. Mit der wachsenden Meisterschaft in den Dingen der Kompositionstechnik Hand in Hand ging die immer deutlicher hervortretende Loslösung des Komponisten aus eklektischen Anfängen und die Ausprägung individueller Züge.

Das Bedeutendste hat Georg Schumann — er ist Meister eines vollendet durchgebildeten Chorsatzes — auf dem Gebiet der Chorwerke geleistet. Wir nennen hier nur sein Bibeloratorium „Ruth“, das längst seinen Siegeszug durch die Welt angetreten hat, seine formvollendeten Motetten op. 51 und 52 und die stimmungsvolle Legende „Das Tränenkrüglein“ (op. 75). Neben den Chorwerken hat der Berliner Meister die Kunst der Orchestervariationen mit besonderem Erfolge gepflegt. Unter ihnen kommt den „Händelvariationen“ op. 72 ein hoher Rang zu.

Möge es Georg Schumann, dem charaktervollen, schlichten, kerndeutschen Menschen und vielseitigen Künstler, dem bedeutenden Musiker und Pädagogen — er leitet seit November 1913 eine Meisterklasse für Komposition an der Berliner Akademie der Künste, deren Senator er ist — beschieden sein, seine Persönlichkeit noch lange in ungebrochener Kraft in den Dienst des deutschen Musiklebens zu stellen. Ad. Diesterweg.

Neues über die Vorfahren Carl Maria von Webers

Über den Vorfahren Webers hat bis dahin ein starkes Dunkel geherrscht, das nun aber zu lüften dem Stadtarchivar von Freiburg i. B., Dr. Friedrich Hefele, geglückt ist. Der Überraschungen, die seine Schrift: „Die Vorfahren Karl Maria von Webers. Neue Stu-

dien zu seinem 100. Todestag“ (Karlsruhe, C. F. Müller) bietet, sind nicht wenige und vor allem grundlegender Art, so daß es notwendig ist, sich teilweise neu einzustellen. Zunächst: Webers Familie stammt nicht aus Österreich, sondern Weber ist väterlicherseits ein Sproß des alemannischen Breisgaus. Zweitens: Webers Vorfahren gehören nicht, wie es auf Grund der österreichischen Abstammung der Familie der Fall gewesen wäre, dem gelehrten Stande an, sondern die Ahnen sind „kleinbürgerlicher, bäuerlich-gewerblicher Herkunft. Webers Urgroßväter waren ein Müller, ein Perückenmacher, ein Bauer und ein Jäger“. Weber stammt also aus dem Volke. Drittens: Mit dem Adel Webers hat es denn auch seine besondere Bewandtnis; er ist nicht echt, sondern ihn hat Webers bekanntlich nicht ganz einwandfreier Vater aus freien Stücken angenommen, wie er auf diese Art auch zum Major und gar zum „Freiherrn und Kammerherrn“ avanciert war. Viel wichtiger ist aber viertens, daß in Webers Adern auch französisches Blut fließt. Das ging so zu: Sein Urgroßvater mütterlicherseits ist der Franzose Laurent (Lorenz) Chelar (Schlar) aus Gingam in der Nieder-Bretagne, der, ein Chirurg (Barbier) und Perückenmacher, ins Breisgau eingewandert war und hier eine Baslerin, Susanna Oxenitria (Ochsner) heiratete.

Wir denken, all das genügt, um überrascht aufzublicken und nachdenklich zu werden, denn wir fügen hinzu, daß Hefeles Forschungen einen durchaus glaubwürdigen Eindruck machen und streng im Dienste der Wahrheit stehen. Die Überraschung macht auch bald der Gewinnung tieferer Einsichten über das Wesen Webers Platz; man denke nur darüber nach.

Eine Schreckensnacht des Sinfonieorchesters von Philadelphia am 13. Februar 1908 mitgeteilt von Konzertmeister a. D. Georg Schmidt, Schweinfurt a. M.

Dem damals aus nahezu 90 — jetzt aus 110 — Mitgliedern bestehenden, vom Dirigenten Fritz Scheel im Jahre 1900 gegründeten Sinfonieorchester in Philadelphia gehörte ich als Bratschist seit 1902 an. Nach dem Tode Scheels wurde 1907 der damalige 1. Hofkapellmeister in Stuttgart, Carl Pohlig — später Generalmusikdirektor der Braunschweiger Oper — als Dirigent nach Philadelphia berufen, ein genialer Führer, der das Orchester auf die höchste künstlerische Stufe brachte und solches leitete bei unserem Gastspiele im Opernhaus zu Wilmington am 13. Februar 1908. Letztere Stadt liegt im Staate Delaware etwa 2 Stunden von Philadelphia entfernt. Unser Orchester hatte wieder größte Triumphe im Sinfoniekonzert zu Wilmington gefeiert und fuhr gegen 11 Uhr nachts mit unserem Extrazuge zurück, im ganzen nur 3 Wagen, von denen der vorderste aus einem Salonabteil bestand, in welchem Dirigent Pohlig mit einigen Herren und Damen des Orchesterkomitees saß; daran schloß sich der Raum für die Instrumente. Sonst gab es nur noch einen Wagen für Raucher und einen für Nichtraucher, in letzterem hatte ich Platz genommen und etwa die Hälfte des Orchesters. Viele Kollegen schliefen auf den bequemen Polstersitzen, während ich mich mit einigen Freunden unterhielt. Es war bereits $^1/_2$ 12 Uhr vorüber, der Zug sauste mit einer Geschwindigkeit von 60 Meilen durch die stockfinstere Nacht. Plötzlich erfolgte ein entsetzlicher Krach, wie der stärkste Donnerschlag, mit unheimlichem Ruck hörten wir unter unseren Füßen die mit Blitzesschnelle gezogene Bremse knirschen gleich einem unterirdischen Getöse, zugleich gingen mehrere Fensterscheiben in Splitter, die umherflogen und mehrere Kameraden stark verletzten; einige wurden von ihren Sitzen zu Boden geschleudert, und konnten sich nur schwer wieder erheben, andere waren ohnmächtig vor Schreck. In kaum $^1/_2$ Sekunde stand unser Zug fest auf einem etwa 6 Meter hohen Bahndamm, der zu beiden Seiten abschüssig war. Kaum waren wir einigermaßen zur Besinnung gekommen, da sahen wir zu unserem Schrecken eine helle, haushohe Feuerseule emporlodern mitten durch die dunkle Nacht und wurden nun erst gewahr, daß unser Extrazug bei einer Kurve in einen vor uns fahrenden Güterzug hineingefahren war. Durch den furchtbaren Zusammenprall hatte sich unsere große Expreßzugmaschine mit einem Ruck losgerissen vom Tender, der hochaufgerichtet auf den Hinterrädern stand, während die Maschine blitzschnell den steilen Bahndamm hinabsauste und dabei zwei mit Ölfässern beladene Wagen

des Güterzuges mit hinunterriß. Die Maschine lag umgestürzt und die glühenden Kohlen waren am Boden verstreut, loderten hoch auf und ergriffen im Nu das aus den geborstenen Fässern strömende Öl, das sofort die total zersplitterten zwei Wagen in ein rasendes Flammenmeer einhüllte. Es war ein Glück, daß unsere Maschine noch eine Strecke weit von unserem auf dem Bahndamm stehenden Zuge fortgerast war und dann plötzlich umstürzte, wobei der Lokomotivführer und der Heizer ihr Leben einbüßten. Letzterer hatte aber zur rechten Zeit noch beim Fahren die roten Laternen des letzten Güterzugwagens erkannt und rettete unser aller Leben durch seine Geistesgegenwart, indem er blitzschnell durch Ziehen der mächtigen Westinghouse-Bremse unseren Zug sofort zum Stehen brachte. Durch diesen kolossalen Ruck war die Ausgangstüre des letzten Wagens bei der schlangenartigen Windung unseres Zuges so ineinander gekeilt, daß sie sich nicht öffnen ließ. Die zumeist todesbleichen in diesem Wagen befindlichen Kameraden rannten schließlich durch die Verbindungstüre des zweiten Wagens ins Freie. Der Dirigent Pohlig und die anderen Herren waren von den Klubsesseln im Coupé zu Boden geschleudert, hatten sich die Arme verletzt und Kontusionen am Rücken erhalten. Im ganzen trugen etwa 36 Mitglieder des Orchesters leichte und schwere Verletzungen, wie Nasenbein- und Armbrüche, davon, andere hatten blutende Schnittwunden an den Händen und im Gesicht, die meisten aber litten noch lange Zeit an den Folgen eines schweren Nervenschocks. Nachdem alle Kameraden glücklich aus unserem Zuge gestiegen waren, versammelten wir uns in einem dicht bei der Unglücksstelle befindlichen geräumigen Wärterhause. Mehrere Bahnarbeiter hatten inzwischen den schwerverletzten Lokomotivführer, der noch Lebenszeichen von sich gab, auf einer Bahre in das erwähnte Wärterhaus getragen. Ein Bahnbeamter beugte sich zu dem Sterbenden herab, der aber kurze Zeit noch bei Besinnung war, und fragte, ob er das Ausfahrtsignal — die rote Laterne — gesehen habe, was dieser verneinte. Bald darauf verschied der Unglückliche es war ein erschütternder Anblick, der uns alle zu Tränen rührte. Der arme Heizer lag tot unter den Trümmern der Lokomotive und wir dankten im stillen der gütigen Vorsehung, die uns vor ähnlichem Tode bewahrt hatte.

Zu erwähnen ist noch, wie schnell durch sofort abgesandtes Telegramm von der nächsten Bahnstation Chester in rasender Autofahrt mehrere Ärzte mit Ambulanzwagen zur Unglücksstätte herbeieilten, die sogleich die Verletzten untersuchten und verbanden. Ebenso wurden durch Polizeibeamte sofort die Namen und Wohnungsadressen der Beschädigten genau notiert, wie auch die Stelle der Zugkollision untersucht. Nach 2 Stunden endlich kam ein Hilfszug von Philadelphia, der uns gegen $^1/_2$3 Uhr morgens an den Bahnhof der Baltimore—Ohio-Linie brachte. Kaum waren wir ausgestiegen, als eine Menge von Reportern der ersten Philadelphiaer Zeitungen, die sämtlich durch Telegramme Kunde von dem Unglück erhielten, uns umstellte mit dem Notizbuch in der Hand, und jeder von uns bemühte sich, die unendlich vielen Fragen der Berichterstatter zu beantworten. Am nächsten Morgen stand schon in allen Blättern in seitenlangen Berichten haarklein der Zusammenstoß der beiden Züge, die Namen der Verletzten und der beiden Umgekommenen. Die Sinfoniekonzerte mußten 2 Wochen ausfallen, bis die leichter Beschädigten wieder hergestellt waren, ebenso waren auch mehrere Instrumente, trotzdem diese alle in schweren eisenbeschlagenen und innen ausgepolsterten Transportkoffern verwahrt werden, einer Reparatur bedürftig. Rührend und äußerst herzlich war die Teilnahme des Publikums und die Freude des Wiedersehens, als das nächste Sinfoniekonzert vor dichtgefülltem Hause stattfand. Mehrere Minuten lang wurden der Dirigent und das Orchester mit dröhnendem Beifall begrüßt, der sich nach jeder Programmnummer immer mehr steigerte, so daß das ganze Orchester mit Pohlig an der Spitze durch Erheben von den Plätzen seinen innigsten Dank kundgab. Der Dirigent wurde tags zuvor noch ausgezeichnet durch ein herzliches Glückwunschschreiben und kostbares Blumenangebinde von seiten der Gattin des damaligen Präsidenten von Amerika, Theodore Roosevelt, dessen Familie fast jedesmal unsere in jedem Winter in Washington stattgefundenen Sinfoniekonzerte besucht hatte. Die deutsche Kunst nahm, wie auf der ganzen Welt, auf Adlersschwingen ihren Siegeszug auch durch ganz Amerika.

Die Wiederherstellung internationaler Beziehungen in der Musikwissenschaft gescheitert

Seit verschiedenen Jahren ist daran gearbeitet worden, die durch den Krieg zerrissenen Fäden, die zwischen den einzelnen Ländern auf musikwissenschaftlichem Gebiete gesponnen waren — von 1899—1914 existierte die Internationale Musikgesellschaft — wieder neu zu knüpfen, wofür der in Basel 1924 abgehaltene Kongreß der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft den ersten Versuch bildete. Gelang dieser zwar nicht, so bedeutete er auch keinen Mißerfolg. Ein solcher trat aber bei dem Kongreß der vor einigen Jahren von Holland aus gegründeten Union Musicologique in Lübeck im Juni d. J. zutage, an dem, wie der Vorsitzende der deutschen Musikgesellschaft, H. Abert, im Organ der Gesellschaft, der Zeitschrift für Musikwissenschaft (Septemberheft), berichtet, fast das ganze Ausland, vor allem das ehemalig feindliche, „auf das es besonders abgesehen war, vollständig gefehlt habe, zum Teil sogar ohne Entschuldigung". Der Kongreß habe aber die Lage klar erkennen gelehrt und gezeigt, „daß wir Deutschen auch in der Musikforschung noch längere Zeit zwar nicht mehr mit dem aktiven, wohl aber mit dem passiven Widerstand zu rechnen haben".

Die Lehre dürfte heilsam sein. Die deutsche Musikwissenschaft wird in Zukunft keine offiziellen Delegierten mehr an einen Kongreß entsenden wollen, der ausdrücklich zur Anknüpfung und Regelung internationaler Beziehungen abgehalten wird, ohne sicherste Gewähr dafür zu haben, daß sie nicht durch Sabotage des Kongresses von seiten der ehemals feindlichen Staaten bloßgestellt werden. Man begreift übrigens nicht, daß der Vorstand der Union Musicologique nicht besser über die Lage unterrichtet war. Es ist unserer Ansicht nach alles Mögliche, daß die deutsche Musikgesellschaft einer Vereinigung mit dem für deutsche Ohren fast unmöglichen Namen Union Musicologique — er klingt zudem in jedem deutschen Munde hinsichtlich der Aussprache geradezu abgeschmackt — beitreten will und sich gewissermaßen unter eine französische Flagge begibt, ein Opfer, das nun in Lübeck auf sehr drastische Weise belohnt worden ist. Nun, man hat jetzt wieder Zeit zum Nachdenken und zum Abwarten. Daß internationale Beziehungen auch auf musikwissenschaftlichem Gebiete wieder hergestellt werden müssen, ist selbstverständlich, wir erinnern aber nochmals an das Wort des Rektors der Universität Leipzig, daß „wir — die Vertreter der deutschen Wissenschaft — nach den schweren, uns zugefügten Beleidigungen nicht so ohne weiteres die uns dargebotene Hand ergreifen können, wenngleich wir ja eine internationale Zusammenarbeit für sehr wünschenswert halten." Warte man also ab, bis die ausländischen Musikgelehrten selbst die Hand darbieten, was denn doch wohl auch aus innerem Stolz geschehen muß, weil die von deutscher Seite aus gereichte Hand sogar zurückgewiesen wurde.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Paul Kletzki: I. Sinfonie op. 17 (Aachen, am 16. 2. 27). — op. 4, Präludien (Reichstonkünstlerwoche, Halle).

Fritz Lubrich: Gemischte Chöre (Kattowitz).

Henri Marteau: Gemischte Chöre (Plauen).

Waldemar von Baussnern: 7. Sinfonie (Weimar).

Hermann Ambrosius: 3. Sinfonie (Elberfeld, unter Franz v. Hoeßlin).

Georg Göhler: Violinkonzert (Philharmonie Halle, am 12. Oktober durch Alma Moodie).

Issai Dobrowen: Klavierkonzert (Ebenda, am 7. Oktober mit dem Komponisten am Flügel).

Wilhelm Weismann: Kantate für 5st. Chor, Sopran-Solo und kleines Orchester (Oldenburg, Schloßsaalkonzerte des Landesorchesters unter Werner Ladwig).

Sibelius: „Tapiola", Waldfantasie für Orchester (Symphony Society New York unter W. Damrosch).

Edward Elgar: „The Kingdom", Oratorium (Worcester).

Walther Böhme: Op. 50: „Der Heiland", volkstümliches abendfüllendes Oratorium für Einzelstimmen, leichten gem. Chor, Streichorch. u. Orgel (Reichenbach i.V.).

Bühnenwerke:

„Les enfants et les sortilèges" (Das Zauberwort) von M. Ravel (Deutsche Urauff. an der Wiener Staatsoper).

„Der kleine Marat", Oper von Mascagni (New York).

„Jonny spielt auf", Oper von Krenek (Stadttheater Leipzig, nicht Hamburg, wie ursprünglich vorgesehen).

„Laterna magica", Pantomime von Georg Kósa (Stadttheater Budapest).

„Das lachende Haus", Oper in 3 Akten nach einem Text von M. v. Lewetzow von Hans A. Mattausch (Plauen).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

C. Hammer: „Ukrainische Rhapsodie" für Orchester (Deutsche Urauff. in Zwickau). Das Werk, das bereits 1918 entstanden und schon vielmals mit großem Erfolg in Charkow aufgeführt wurde, verarbeitet in freier, koloristisch interessanter und erfindungsreicher Weise ukrainische Lieder. Hammer lebt als Orchestermusiker in Zwickau. M. K.

„Dimitrij", Oper von Anton Dvořak, Text nach Schillers Demetrius-Fragment (Brünn). Desgleichen hat Dvořaks Oper „Rusalka" in Wien ihre Erstaufführung in deutscher Sprache erlebt und starken künstlerischen Eindruck hinterlassen.

„Sturmvögel", Oper von Gerhard Schjelderup (Schwerin).

KONZERT UND OPER

INLAND:

LEIPZIG. Eine Vereinheitlichung des Leipziger Konzertlebens bereitete sich schon in den letzten Jahren vor, sie erhält nunmehr durch Eintritt des Leipziger Konzertvereins (Dirigent: Scherchen) in die Arbeitsgemeinschaft der Philharmonischen Gesellschaft, der Gesellschaft der Musikfreunde, des Riedelvereins und des Vereins Deutsche Bühne ihre weitere Ausprägung. Es finden nunmehr, und zwar in der Alberthalle, 12 Konzerte unter dem Namen Philharmonische Konzerte statt. Der Hauptteil der Konzerte steht unter Leitung von H. Laber und H. Scherchen, die Chorkonzerte wird M. Ludwig (Riedelverein), einige Orchesterkonzerte GMD., F. von Hoeßlin leiten; als Orchester ist das Leipziger Sinfonie-Orchester (Rundfunk- und zweites Opernorchester) verpflichtet. Es ist zu hoffen, daß das Leipziger Konzertleben nunmehr auch auf diesem Gebiet zur Ruhe und einer gedeihlichen Entwicklung gelangt. Daß gerade Scherchen einen Teil der Konzerte leitet, begrüßen wir nach Herstellung des künstlerischen Gleichgewichts durchaus, als der gewissermaßen authentische Dirigent moderner Musik möge er in der Arbeitsgemeinschaft als Sauerteig wirken, zumal jene nach ihrer Zurückschraubung in normalere Verhältnisse auch für weitere Kreise genießbarer geworden ist.

Auf Veranlassung der hiesigen Ortsgruppe des Vereins „Deutsche Bühne" gab der Männergesangverein „Wolkensteiner" aus Innsbruck nicht weniger als drei stark besuchte Konzerte mit großem Erfolg. Es ist ein lediglich aus 16 Sängern bestehender Chor, aber von so bemerkenswerter Ausbildung, daß er ruhig auf Massenwirkungen verzichten kann. Allerdings kultiviert er lediglich das tirolische Volks- und volkstümliche Lied, wobei den Untergrund einige Lieder des Spät-Minnesängers Oswald von Wolkenstein (gest. 1445) bilden, denen der ausgezeichnete Dirigent des Vereins, Prof. J. Pöll, ein schlichtes, volksmäßiges, harmonisches Gewand umgeworfen hat; man wird sich deshalb des Alters der Melodien auch kaum bewußt. Den Hauptteil der Vortragsfolgen bestreiten aber Lieder aus dem jetzigen Tirol, von denen die meisten aus der Feder Pölls stammen, der in ganz seltener Weise den volkstümlichen Ton trifft und durch manche geistvolle Züge die Gesänge auf eine Stufe erhebt, daß der überaus starke Beifall eines gebildeten Publikums begreiflich war. Die Zuhörer glaubten sich wirklich in die Tiroler Berge versetzt und fühlten den Atem eines uns innerlich verwandten Volkes. A. H.

An der Oper, die dieses Jahr gleich mit Impuls einsetzte — es soll sogar zu einigen Uraufführungen kommen! —, gab es außer der denkbar unnötigen Neueinstudierung der „Mona Lisa" — die wir auch nicht besuchten — die Erstaufführung von Verdis „Macht des Schicksals", auf welches Werk sich die Bühnen mit einem Mal förmlich stürzen. Es reichte in diesem Hefte nur mehr zu einer Anzeige; sowohl über die Übersetzung Werfels wie die Aufführung, die mit ersten Hauptkräften arbeitete, trotzdem aber teilweise mißverständlich war, soll demnächst das Nötige bemerkt werden.

Motette in der Thomaskirche

27. August. Orgel: Reger, Sonate D-Moll, Improvisation. — Chor: Joseph Haas, Eine deutsche Singmesse.

3. September. Orgel: Bach, Präludium und Fuge C-Dur. — Chor: Schein, „O Domine" (6st.), Heinr. Schütz, Deutsches Magnifikat (Urauff.). — Das Magnifikat, das den Schlußteil von Schützens großem Chorwerk „Psalm 119, Psalm 100 und Deutsches Magnifikat à 8" bildet, war zugleich die letzte Komposition des 86jährigen Meisters und setzt vor allem durch die mächtige Phantasie, die in ihm noch waltet, in Erstaunen. Bemerkenswert ist die Verbindung venezianischer Doppelchortechnik mit einem realistischen Madrigalstil, der gelegentlich in schärfstem Wechsel ein Phantasiebild an das andere reiht. An verschiedenen Stellen läßt sich Schütz auf eine Weise vom einzelnen Wort anregen, die unmittelbar an Bach erinnert. So steht das Werk mit seinem mannigfaltigen dramatischen Leben als ein Zeugnis ungebrochener geistiger Kraft und Beweglichkeit des alten Schütz vor uns. W. W.

10. September. Orgel: Bach, Präludium und Fuge Es-Dur. — Chor: Arnold Mendelssohn, Motette zum Erntedankfest.

Vesper in der Kreuzkirche

DRESDEN. 21. u. 28. August. G. A. Homilius: Magnifikat (6st.); J. G. Graun: Largetto für 2. Viol. und Basso continuo; W. F. Bach: Largo für 2 Viol. und B. c.; Joh. Ad. Hiller: „Amen" für Chor; Christ. Gottl. Höpner: Präl. und Fuge A-Moll (Orgel); Th. Weinlig: Psalm 150 (8st.). Jul. Otto: „Danket dem Herrn" für Chor und Solost., Oskar Wermann: Psalm 25 und „Lobgesang" für Singst. u. Orgel, H. Kretzschmar: „Mit welch väterlicher Huld", Hymne für 4- und 8st. Chor.

Regelmäßiges Turmblasen auf dem Kreuzturm. Zu den verlorengegangenen Sitten, die das Leben unserer Väter mit Freude und Poesie erfüllten und über den Alltag hinaushoben, gehörte neben dem Kurrendegesang unserer Schüler-Alumnatchöre bekanntlich das regelmäßige „Abblasen" von den Türmen der Kirchen und Rathäuser, das zeitweise 5mal täglich stattfand. Dieser verlorengegangene Brauch, dessen Reste sich in Dresden und anderwärts nur noch als gelegentliches Choralblasen (in der Regel an den Sonnabenden vor den hohen Festen) erhalten haben, soll nach einem Beschluß des Kreuzkirchenvorstandes von jetzt ab versuchsweise allsonnabendlich wieder aufgenommen werden, und zwar jedesmal im Anschluß an die Vesper des Kreuzchors.

ROSTOCK. (Konzert). Zu Anfang sei es erlaubt, einen einzigen Nachtrag aus der verflossenen Theaterspielzeit zu machen, der nicht vergessen werden darf. Weil es im Kalender stand — und offenbar aus keinem anderen Grunde — entledigte man sich des Andenkens an Weber durch eine Morgenfeier von besten Falls zwei Stunden. Man hätte besser getan, es bei Golthers Vortrage bewenden zu lassen und nicht noch hinterher zu zeigen, was man sich von theaterswegen unter einer Weberfeier vorstellt. Eine Sängerin sang „Einsam bin ich . . .", , das Orchester spielte die ebenso unvermeidliche „Aufforderung zum Tanz", wozu das Ballett tanzte, und außerdem spielte man „Die drei —", nicht „Pintos", wie der Harmlose gemeint hätte, sondern „— Wünsche", ein Weberragout aus den „Musikalischen Hauskomödien", die ja keineswegs von Weber sind. Es gibt zwei Möglichkeiten: Entweder man hatte keine Zeit, kein Geld oder was weiß ich, dann hätte man diese despektierliche „Feier" unterlassen. Oder aber man wußte überhaupt nicht, worum es sich bei diesem verstorbenen Herrn Weber handelt, dann konnte man dergleichen wagen, ohne eine unruhige Nacht davon zu haben. Früher ließ sich unser Theater in diesen Dingen nicht lumpen. Es wußte, wem es etwas schuldete. Was helfen uns alle „Schatzgräber", wenn wir nicht ahnen, wo die wahren Schätze liegen? Kann man verantwortlich einen Opernspielplan tragen, ohne so fest auf dem Boden zu stehen, daß man zu Weber ein ganz klares Verhältnis hat! Dies war eine äußerliche Konzession, kein inneres Bedürfnis. — Der „Konzertverein" hat eine außerordentlich ehrenvolle Zeit hinter sich gebracht. Adolf Busch und Edwin Fischer, beide ohne Pose, Männer von Herz und Adel, waren als Instrumentalsolisten gewonnen. Einmal dirigierte Gustav Havemann, mehr hingerissen als hinreißend, fortgeschwemmt von dem Orchestermeer. Prachtvoll sang Frau Mysz-Gmeiner (altitalienische Arietten!). Im übrigen dirigierte Schmidt-Belden, ein durch und durch echter Musiker. Unser trefflicher Konzertmeister Ashauer trug als Solist sein Teil bei (Weismanns D-Moll-Konzert). Ein wenig ermüdet sang Degler (Hamburg). — Die „Volkstümlichen Konzerte" konnten (bei einem Einheitspreise von 80 Pfennigen) wieder aus ihrem langen Schlaf erwachen, weil Schmidt-Belden nicht

nur ein Orchester dirigieren, sondern auch ein Programm aufstellen kann. In diesen Konzerten gab es die Uraufführung zweier durchaus freundlicher Werke von C. Fr. Pistor: Romanze und Capriccio für Viola und Orchester, beide gut erfunden und gebaut. Ferner verabschiedete sich (mit Mozarts Es-Dur-Konzert) unser erster Hornist, Herr Krüger, ein Bläser von ganz seltenen Qualitäten. — Die Kammermusik, von jeher Rostocks Sorgenkind, ist nun endlich im Fürstensaal des Rathauses bestens untergekommen. Es fehlte nämlich bisher am geeigneten Raum, und alljährlich weinte man dem ehedem seiner Akustik wegen berühmten „Apollosaal", der seit langem von einem Kino besessen ist, eine Träne nach. Das ist jetzt vorbei, was die Kammermusik anbetrifft. Das Ashauer-Quartett konnte in der neuen Unterkunft in wahrhaft schöner und stimmungsvoller Umgebung spielen. Die stärksten Eindrücke waren Brahms op. 67, Cherubini E-Dur und Schubert H-Moll (posth.). Hindemith war, ganz unverfänglich, mit op. 10 vertreten; sonst drang kein Laut der aufgeregten Zeit in diese Räume. Das Klingler-Quartett spielte neben Beethoven und Haydn fabelhaft klar Regers op. 109. — Außerdem sei erwähnt: Ein Mattiesen-Liederabend mit Paul Lohmann und Franziska Martienssen, zwei klugen Künstlern. Die Missa solemnis, ohne Orgel und mit einigen Resten in der akustisch ungünstigen Marienkirche aufgeführt durch den Musikverein von 1865. Ein eindrucksvolles Konzert der glücklicherweise verbundenen Männerchöre unter Dr. Reipschläger. Ein überwältigendes Giesekingkonzert mit etwas reichlich Debussy. Ein schwedischer Kammermusikabend (mit Berwalds Septett). Die sehr ernst zu nehmenden Veranstaltungen des Bach-Chors (unter Gengnagel), wo es u. a. gab: zwei 5stimmige Motetten von Heinr. Schütz, mehrere Bachkantaten (Gottes Zeit ist die beste Zeit!) und die „Sonette auf die Vergänglichkeit" von Göhler. Die Konzerte des R.D.T.M., darunter eines mit moderner Klaviermusik (Lydia Hoffmann-Behrendt): Busoni, Schönberg, Bela Bartok, Ernst Toch, Strawinsky. Nicht vergessen sei Vaša Prihoda mit einem jämmerlichen Programm und einer rein artistischen Anschauung der Musik; er hätte noch mehr Beifall, wenn er sich entschlösse, während des Spielens auf einem Seile zu tanzen. So war es nur ein halbes Variété. — Es wäre noch mehr anzuführen, aber diese Übersicht mag genügen. Man sieht etwas trübe in die Zukunft, weil es heißt, der Konzertverein könne nicht bestehen, obwohl er immer volle Häuser gehabt hat. Eine unerklärliche Angelegenheit. Übrigens macht das Theater ihm unverdiente Schwierigkeiten, indem es die Miete abermals erhöhen will. F. Specht.

STUTTGART. Der nachstehende Bericht gibt — aus äußeren Gründen — keinen umfassenden Überblick, sondern lediglich eine Reihe von Aperçus, die indessen den Anspruch erheben dürfen, Charakteristisches auszusagen.

Im Mittelpunkt des Stuttgarter Musiklebens steht naturgemäß die Oper. Ihre wichtigste Leistung in den letzten Monaten der verflossenen Spielzeit war der Sonderzyklus zum Gedächtnis des 100. Todestags Carl Maria von Webers; eine Veranstaltung, die durch planvolle Neueinstudierungen der vergangenen Jahre vorbereitet und erleichtert war. Es ist selbstverständlich, daß die säkulare Betrachtung angesichts der Wiedergabe einer Mehrzahl wesentlicher Werke tiefere, wenn auch vielleicht nicht ganz so reine Resonanz gewinnt als vor der genügsamen Auffrischung bloß des Hauptwerks. Erscheinen neben dem Freischütz Oberon und Euryanthe, wird der künstlerische Charakter Webers zwar in seinen Grundzügen nicht deutlicher sichtbar, aber die Breite, in die er wirkt, der außerordentliche Einfluß, den er übt, tritt in jenem Maße hervor, das der Gedenkfeier gebührt: wie restlos Alles, was im neunzehnten Jahrhundert als „modern" galt, — nach der in Beethovens Schaffen sich vollziehenden Wende — in Webers Werk erste, frischeste Ausprägung findet, wird in solcher Zusammenfassung unentrinnlich, unentrinnlich allerdings auch die schlechthinige Überlegenheit des Freischütz als Gesamtwurf, das Recht der geschichtlichen Auslese. — Festliche Höhe erreichte die Reihe der Aufführungen in derjenigen des Freischütz, für die man (was der Theaterleitung hoch anzurechnen ist) Hans Pfitzner gewonnen hatte; seine Führung sicherte den Eindruck absoluter musikalischer Legitimität. Pfitzner hielt auch, in einer am Tage der Freischützaufführung stattfindenden Morgenfeier, die, nunmehr im Druck erschienene, Gedächtnisrede, gleich fesselnd und wichtig als Darstellung der Weberschen wie als Ausdruck der Pfitznerschen Persönlichkeit. Daß jenseits der Mitwirkung Pfitzners die Vorstellungen nicht eben festspielmäßig gerieten — ich denke vor allem an die, insonderheit im Oberon, wenig glücklichen Bühnenbilder (welche, die Regiearbeit durchkreuzende, Raumverschachtelung!) und das Versagen der Tenöre (für den Adolar mußte man sich einen, gleichfalls ungenügenden, Münchner Gast holen!) —, tut der grundsätzlichen Bedeutung des Unternehmens keinen Eintrag.

Von Uraufführungen gab es, da der Händelsche Ariodante wegen Materialschwierigkeiten hatte zurückgestellt werden müssen, nur eine, die von Egon Welleszs Ballett „Achilles auf Skyros", und zwar zusammen mit der örtlichen Erstaufführung von desselben Komponisten Oper „Alkestis". Beide Werke empfehlen sich, gewinnen

durch die Höhe ihrer Gesinnung, durch die vornehme, kultivierte Geistigkeit, die hinter ihnen steht; und es ist von vornherein die Gefahr, daß man, bestochen durch diese keineswegs schöpferischen Qualitäten, sie überschätze. Man hat, im Lager der Modernsten, die Alkestis bei ihrem Erscheinen als einen Wendepunkt der musikdramatischen Produktion bezeichnet. Kein Zweifel: das Werk ist wichtig. Wesentliche Tendenzen der Zeit sprechen darin sich aus: in erster Linie die entschiedene Abkehr vom Naturalismus, das Verlangen nach einer Stilisierung des Bühnenvorgangs von absolut musikalischer Architektonik her, der Wille zur Form. Ganz abgesehen davon, daß diese Tendenz nicht neu ist — auf anderer Ebene hat sie in Pfitzners Werk bereits vor Jahrzehnten scharfe Ausprägung erfahren — erhebt sich die Frage: kommt diese Tendenz über ihr Tendenzdasein in einem Grade hinaus, daß von einer überzeugenden Gestaltung gesprochen werden könnte? Bei allem Respekt vor Ernst und Würde des Welleszschen Versuches muß man diese Frage verneinend beantworten. Es ist nicht zu übersehen, daß die Formkomplexe, die Wellesz aus literarischer Disposition und Stimmungskontrasten heraus von außen her statuiert, nicht von innen her musikalisch gefüllt sind, daß weder die Kontinuität im Einzelkomplex noch die Balance der Gegensätze im Gesamtbild auf einer zwingenden Synthese beruht: wir haben es nicht mit einer spontanen Formschöpfung, sondern mit einem späten und zwar im Detail eigentümlich primitiven Formalismus zu tun. Der Totaleindruck ist etwa der einer in den äußeren Mitteln radikal modernisierten Renaissanceoper; wobei deren Positivstes, die schlagende Behandlung des Sprechgesangs, noch wegfällt. D. h. der romantische Archaismus lebt weiter, wenngleich distanzierter, durch die historische Abstraktion versachlichter und, was damit zusammengeht, entlegeneren Bezirken zugeneigt. Zutiefst ist Wellesz — so überraschend das angesichts seiner atonalen und polytonalen Technik klingen mag — Klassizist; es besteht zwischen dieser erworbenen Technik und dem Einfall, den der gewiß nicht zufällige antike Stoff auslöst, ein Bruch; und der im ersten Augenblick „inkonsequent" wirkende, gegen das „Prinzip" verstoßende, tonale Schlußchor ist vielleicht, neben einer Anzahl schlichter Hauptmotive, das Ächteste, Unmaskierteste des gesamten Werkes. Von der Unherbigkeit, ja Weichheit dieses (in seinem Aufbau ganz primitiven) Satzes her ist rückwirkend zu begreifen, weshalb für bedeutsamste Momente des Dramas die Dämonie fehlt, weshalb mangelnde Kraft vielfach durch Brutalität, insbesondere der Instrumentation, ersetzt werden muß. Man darf, in diesem Zusammenhang, an die rein geschmacklich weit wahllosere Vertonung der andern Tragikernachdichtung Hofmannsthals, an Straußens Elektra, nicht denken. — Unbedingt näher als Alkestis liegt dem Musiker Wellesz der in dem Ballett gestaltete Stoff. Die ballettmäßige Behandlung gerade dieses Gegenstandes ist an sich schon ein Einfall (der nur leider infolge seiner humanistischen Orientierung sich sein Publikum beschneidet), die Folge der Szenen reizvoll und überzeugend. Allein, auch hier bleibt der Komponist Wellesz dem feinsinnigen Literaten Wellesz das Letzte schuldig: dem als Ziel, als Höhepunkt gedachten Schwerttanz des Achill gebricht es an der Wucht, die er als Ausdruck heldischer Berufung haben müßte. Das Gewicht des Werks liegt durchaus im Liebenswürdig-Spielerischen, im Idyllischen: man empfindet hier einen natürlich musikantischen Zug, der in der Alkestis mit ihrer prononzierten Askese sichtlich verdrängt ist. — Die Aufführungen beider Werke waren sorgfältig vorbereitet; Leonhardt gab der Alkestis strenge und würdige Haltung, Drost dem Ballett Farbe und Schwung. Auf der Bühne — die Regie hatte Erhardt — wirkte das letztere in Bild und Bewegung reiner und geschlossener. Von Einzelleistungen sind zu nennen der Achill Fritz Wolf-Ferraris und die Alkestis Moje Forbachs, die, bei gesunder Entwicklung ihres wertvollen Organs, Aussicht hat, eine Darstellerin von Format zu werden.

Bei der Erstaufführung der „Gezeichneten" empfand man, nach Alkestis, die Raschlebigkeit der Zeit. Man ist Schreker gegenüber erheblich ruhiger geworden. Die Aufführung, unter Drost und Erhardt, war vor allem regiemäßig vortrefflich; die Verlegung des gesamten ersten Akts aus dem im Textbuch vorgeschriebenen Saal an die Rückseite von Alvianos Palazzo (Parkausschnitt mit Lauben, breite, schräg in die Bühne hineinlaufende Freitreppe), glückliche Beseitigung verschiedener Mißlichkeiten: vor allem die Szene zwischen Carlotta und Alviano gewann so, unter geschickter Ausnutzung der Treppe, an Relief. Pankoks Bühnenbilder trugen zum Erfolg der Regie Entscheidendes bei; da man ihn am Orte hat, wäre das Gegebene, mit ihm für alle wesentlichen Aufgaben der Oper abzuschließen. Eine interessante darstellerische Leistung der Alviano Windgassens.

Konzerte. Kempff trug in dem schönen spätgotischen Raum der Leonhardtskirche ein Bachsches Orgelprogramm vor; mit eigentümlicher Durchdringung romantischer Stimmungshaftigkeit und virtuoser Improvisation: der stärkste Eindruck, von köstlicher Reinheit und Frische, ging aus von der Wiedergabe einiger Choralvorspiele. Ihm sekundierte Georg A. Walter, der eine Reihe von Kantatenarien und Liedern sang mit der an

ihm bekannten unfehlbaren Musikalität und der gleichfalls bekannten, stupenden Spezialtechnik, die auch die halsbrecherischsten Instrumentalismen Bachscher Tenorparte spielend bewältigt. — Pauer gab in einem Klavierabend Beethoven und Schubert; mit jener souveränen Sachlichkeit, die über alles Allzupersönliche der Tagesinterpretationen hinweg das Eigenleben des Kunstwerks herausstellt. — Das intensivste Konzertereignis des Sommers war das Erscheinen Furtwänglers mit den Philharmonikern; recht geeignet, ins Bewußtsein zu rufen, was man jenseits der Metropolen entbehrt. Es ist immer wieder ein aufrüttelndes Erlebnis, in der Leistung dieses außerordentlichen Dirigenten die stets neu sich bildende Synthese zwischen musikalischem Temperament und disziplinierender, disponierender Geistigkeit, zwischen Trieb und herrscherlichem Willen zu gewahren; zugleich für den, der ihn nur in weiten Abständen hören kann, ein eigener Genuß, bei unveränderlichem Grundcharakter Wechsel und Wachstum der Darstellungsmittel, Auflockerung und Bereicherung der suggestiven Geberde zu beobachten. Furtwängler dirigierte die Euryanthenouverture, Beethovens Vierte und die Vierte von — Tschaikowsky. Da er anderwärts Mozart und Bruckner gab, durfte man sich mit Fug benachteiligt fühlen; und es ist die Frage zu stellen, ob im Grund verjährte Musik zweiten, wo nicht dritten Ranges wie die russische Sinfonie, überhaupt auf Reiseprogramme gehört. So wenig es Furtwängler verübelt werden kann, wenn er sich, im Rahmen größerer Zyklen, auf seine Weise mit dergleichen auseinandersetzt, in Städten wie Stuttgart, wo sein Auftreten etwas Einmaliges bedeutet, ist nach meinem Dafürhalten seine Mission, einmal das unanfechtbar Große in der ihm geziemenden Gestalt erscheinen zu lassen und ferner wichtige zeitgenössische Werke vorzuführen, durch die Zugkraft seines Namens das Publikum zu einer Stellungnahme zu zwingen, der es sich sonst nur allzugerne versagt. Herman Roth.

AUSLAND:

LEMBERG. In der stark reduzierten Oper — sie mußte sich ungerechterweise einschneidende Veränderungen gefallen lassen, auf die wir aber hier nicht näher eingehen können — gab es heuer als absolute Neuheiten Puccinis „Fanciulla", Janačeks „Jenufa", Catalanis „La Wally", sowie die polnische Oper „König Siegismund August" von Tadeusz Joteyko, neu einstudiert wurden hingegen „Siegfried" und die polnischen Opern „Janek" von Żeleński und „Verbum nobile" von Moniuszko. Den einzigen größeren Erfolg hatte die Oper von Joteyko zu verzeichnen; trotzdem wurde sie von einer künstlerisch unfähigen Direktion frühzeitig zurückgezogen. In diesem Werk, dessen Inhalt die kurze Liebesgeschichte des letzten Jagellonenkönigs und der schönen Barbara Radziwiłł bildet, zeigte sich das große Können des Komponisten, dessen melodienreiche, schön erfundene Musik allgemein gefiel. Die gut gelungene Aufführung stand unter der Leitung des jungen, talentierten Kapellmeisters Jarosław Leszczyński und des Regisseurs Mikołaj Lewicki. Wagners „Siegfried" verfolgte seit der, wegen plötzlicher Indisposition des Hauptdarstellers abgebrochenen Premiere, ein eigener Unstern, auch die „Jenufa" brachte es auf keinen grünen Zweig hauptsächlich wegen des Librettos, welches beim hiesigen Publikum keinen Anklang fand. Die Oper „La Wally" von Catalani erwies sich als vollständiger Mißgriff in jeder Beziehung. Den Rest bildeten Gastspiele meistens minderwertiger Sänger und den Clou bildete das Auftreten einer riesig reklamierten amerikanischen Primadonna Hanny Walska, die überhaupt keine Stimme besitzt.

Die prekäre materielle Lage der hiesigen Intelligenz stand auch der Entwickelung der Konzertsaison hinderlich im Wege und so mancher namhafte Künstler mußte vor einem halbleeren Saale konzertieren. Im Laufe der Saison besuchten uns, um nur einige Namen zu nennen: der vortreffliche Warschauer Geiger Paul Kochański, Vaša Přihoda, Joan Manén, die Pianisten Artur Rubinstein, Godowsky, Alfred Hoehn, Stefan Askenase, der viel versprechende junge Arthur Hermelin und die ausgezeichnete Lubka Kolessa. Weiter besuchte uns das Triester, Dresdener und Šefčik-Quartett, sowie die Cellistin Judith Bokor. Von einheimischen Produktionen wären ein Wagnerkonzert des Polnischen Musikvereines mit Marcell Sowilski, sowie die Aufführung von Piernés „Kinderkreuzzug", beide unter Leitung des Dirigenten dieses Vereines Dr. Adam Sołtys, sowie die vortreffliche Wiedergabe von Mahlers IV. Sinfonie unter Dr. Nathan Hermelin (Jüdischer Musikverein) zu nennen. Alfred Plohn.

PRAG. In einem Kammerkonzerte unter Leitung von Kapellmeister Steinberg gab es etliche Uraufführungen von Tonschöpfungen aus der Werkstatt dreier Kapellmeister des Prager Deutschen Theaters. Drei Lieder für eine Sopranstimme mit Streichquintettbegleitung von Ewald Gebert zeigten die bemerkenswerte Fähigkeit des Komponisten, den Inhalt kurzer Gedichte in konzentriertester musikalischer Form auszudrücken und seine lyrischen Stimmungen mit überzeugender Eindringlichkeit in Töne umzusetzen. Auch Viktor Ullmanns, des Schönberg-Schülers, Oktett für Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Violine, Viola, Cello und Klavier erwies sich als achtunggebietende Arbeit, immer originell und abwechslungsreich in thema-

tischer, harmonischer und rhythmischer Hinsicht in ihren vier Sätzen, voll Farbe im Instrumentalklange und von auffallender formaler Geschlossenheit. Georg Singer, der jüngste unter den Kapellmeistern, ein aus der Schule der Prager deutschen Musikakademie hervorgegangener tüchtiger Musiker, war mit einem Präludium, Variationen und einer Humoreske vertreten. Als Erstaufführung für Prag wurde in demselben Konzerte das Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott von Schönberg gespielt. — In dem letzten Konzert des Prager deutschen Singvereins debutierte der neue Dirigent des Vereins, Hermann von Schmeidel, der die Leitung desselben nach dem endgültigen Weggange Keußlers übernommen hat, mit aufsehenerregendem Erfolge. Auf der Vortragsordnung des Konzertes standen die Orchesterserenade Nr. 9 und die „Vespera solemnis de confessore" von W. A. Mozart.

In einem Kammermusikabend der Prager deutschen Musikakademie gelangte Bela Bártoks Streichquartett op. 7 zur Prager Erstaufführung, ein in der thematischen Erfindung außerordentlich reiches, formal abgeklärtes und in der harmonischen Struktur durchaus eingängliches Werk (mit einer prächtigen Fuge über ein Nationalthema im letzten Satze), das wieder einmal bewies, daß die auf volkstümlichen Elementen aufgebaute Musik die wirksamste und gesündeste ist. — Im Prager deutschen Kammermusikverein wurde vom Amar-Quartett erstmals das Streichtrio op. 34 von Hindemith gespielt. E. J.

* * *

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Das Haslemere Fest für Kammermusik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts.

Das zweite dieser Feste fand in dem reizend gelegenen Städtchen Haslemere, der englischen Grafschaft Surrey, vom 24. bis 31. August d. Js. statt und bereitete den aus verschiedenen Ländern herbeigezogenen Musikern und Musikliebhabern einen großen Genuß. Der als vortrefflicher Spieler sowie erfolgreicher Nachbilder vorzeitlicher Musikinstrumente wohlbekannte Herr Arnold Dolmetsch, der sich dort niedergelassen hat, begründete im vorigen Jahre diese Feste, um die Musik der alten Meister auf den Instrumenten zu Gehör zu bringen, für welche sie ursprünglich geschrieben war. Dabei richtete er sein Augenmerk ganz besonders auf die altenglische Schule, welche um 1600, besonders in der Instrumentalmusik den ersten Rang einnahm. In der Ausführung seines Plans wird er von seiner Frau, zwei Töchtern und zwei Söhnen, sowie einer Anzahl begabter Schüler tätig unterstützt. Er hält es für wichtiger, sich mit dem Prinzip der Technik einer Instrumentenart gründlich vertraut zu machen, wodurch es ein Leichtes wird, das Spiel aller einschlagenden Instrumente zu erlernen, als sich durch mühsames technisches Studium zum Virtuosen auf einem einzelnen Instrumente auszubilden, was die rein musikalischen Eigenschaften oft wesentlich beeinträchtigt. So finden wir denn, daß fast alle, die zu seiner Schule gehören, irgendein zu einer Gattung gehöriges Instrument, sei es hoch oder niedrig, aufnehmen können, um die betreffende Stimme im Ensemble zu spielen. Er selbst, seine Söhne und einige seiner Schüler aber spielen nicht allein Violen- und Violin-Instrumente, sondern auch Klavier- und Blasinstrumente, nach Art der alten Stadtpfeifer. Er will eben die alte Hausmusik, an der jedes Mitglied der Familie sowie etwaige Besucher teilnahmen, wieder beleben. Von diesem Standpunkt aus müssen denn auch die Aufführungen betrachtet werden, wobei wir aber gleich bemerken, daß öfters eine bedeutende künstlerische Höhe erreicht wird und daß Herr Rudolph, der ältere Sohn, ein Virtuose ersten Ranges sowohl auf der Gambe wie auf dem Cembalo ist. Er bewies dies auch bei diesem Feste, an dem er mit vollendeter Künstlerschaft und brillanter Technik außer den Bachschen Goldberg-Variationen, dem A-Moll-Konzert, der C-Moll-Fantasie und anderen Cembalo-Kompositionen verschiedener Meister, Gambensonaten von Bach, Wm. Young und die schwierigen E-Moll-Variationen für Gambe von Christopher Simpson spielte. Das Festprogramm umfaßte drei Bachkonzerte, vier für altenglische Musik und je eins für altdeutsche, französische und italienische Musik. Ein besonderes Ereignis des Festes war die Wiederbelebung der sanften, wohlklingenden Blockflöten, deren erfolgreiche Nachbildung Herrn Dolmetsch nach jahrelangen Bemühungen erst im vergangenen Jahre vollkommen gelungen ist und welche seit ihrem Verschwinden vor ca. 200 Jahren bei dieser Gelegenheit zum erstenmal wieder gehört wurden, und zwar in schottischen und englischen Volksmelodien; des 16. und 17. Jahrhunderts für 5 Flöten (Diskant, 2 Soprane, Tenor und Baß), Stücke von Couperin für 1 und 3 Flöten, Bachs Brandenburg-Konzert Nr. 4 mit zwei „Flauti d'Echo" usw. Besonders bemerkenswerte Werke waren die großzügigen und erhabenen sechsstimmigen Fantasien für Violen von Wm. Byrd und Wm. Lawes, sowie die Fantasie „Il Doloroso", für 2 Violen von Thomas Morley, ein wahres Musterwerk des eleganten, vollklingenden zweistimmigen Satzes; eine Violin-Sonate von Joh. Jak. Walther, die sich ebensosehr durch hübsche Melodiebildung

und reinen Satz wie durch die für ihre Zeit ganz erstaunliche, kühne und reiche Technik auszeichnet, auch eine hübsche, melodische Suite für 2 Violinen, Viola da Braccio, Basso di Viola und Cembalo von R. T. Mayer (1692) und eine Suite für 4 Violen von David Funck verdienen erwähnt zu werden, ferner eine ausnehmend schöne Suite für Streichquartett (Violen), 2 Blockflöten und Continuo (1618) von Lorenzo Allegri, dem Komponisten des berühmten Miserere. Zum Schluß müssen wir noch zwei schöne englische Lieder mit Lautenbegleitung erwähnen, nämlich das hochdramatische Lied „Die drei Raben" (anon. 15. Jahrhundert) und „Wenn zur Laute Corinna singt" von Thomas Campion (ca. 1600).

E. van der Straeten.

Musikfest in Weinheim a. d. Bergstraße. Wenn auch jetzt schon eine beinahe unheimlich große Zahl von Städten und Städtchen ihre Musikfeste oder Bühnenfestspiele haben und wenn das Festliche solcher Veranstaltungen oft nur den wenig verwöhnten Kleinstädtern eingeht, so haben sie doch immer ihr Gutes, soweit mit ehrlichem Willen etwas für die Musik getan wird. Und da hat sich doch der Kammermusikverein in Weinheim, der nun schon sein viertes Musikfest veranstaltete, manches Verdienst erworben. Daß seine Bestrebungen anerkannt werden, zeigte die große Beteiligung der Bevölkerung. Das diesjährige Fest brachte am ersten Abend ein Konzert Siegfried Wagners mit dem Frankfurter Sinfonie-Orchester. Das Programm war, wie bei solchen Konzerten Siegfried Wagners gewöhnlich, aus Werken seines Vaters, seines Großvaters Liszt und aus Vorspielen eigener Tondramen zusammengesetzt. Zur Erinnerung an Webers 100. Todestag wurde außerdem die Freischütz-Ouvertüre gespielt. Der zweite Abend galt dem Gedächtnis an Rudi Stephan, dessen nicht zahlreiche hinterlassene Werke jetzt im weiteren Umkreise seiner Heimat Worms mit Recht bei allen maßgebenden Instanzen größerem Interesse begegnen. Der Frankfurter Kritiker Dr. Karl Holl, der mit dankenswerten Veröffentlichungen vor allem für seinen vor dem Feinde gefallenen Jugendfreund eingetreten ist, hielt einen nicht übermäßig fesselnden Vortrag und leitete die den Abend beschließende Aufführung der schwierigen „Musik für sieben Saiteninstrumente". Während die von Else Gentner-Fischer gesungenen Lieder Stephans nicht viel Originelles haben, gehört das genannte Kammermusikwerk seiner großzügigen Form und des ursprünglichen Ausdrucks wegen mit zu dem Interessantesten der neueren Literatur. Der ganze Stephan-Abend hatte reichlich viel Improvisiertes an sich, wofür aber die Veranstalter nicht verantwortlich zu machen sind.

Dr. Werner Kulz, Darmstadt.

* * *

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Zwickau i. S. Gelegentlich des Tonkünstlerfestes in Chemnitz legte eine Abordnung des Vorstandes des Allg. Deutschen Musikvereins einen Kranz am Schumanndenkmal nieder. Für die Schleife war die Inschrift gewählt worden „Den Manen des großen Tonmeisters, kühnen Fortschrittsmanns und Weggenossen Franz Liszts". Prof. Dr. W. Klatte, der 2. Vors. des Vereins legte den Kranz nieder, nachdem Prof. Dr. Seidl eine kurze Ansprache über die Bedeutung R. Schumanns für die deutsche Musik und insbesondere den Allg. Deutschen Musikverein gehalten hatte, auf die der Direktor des Schumannmuseums, Oberlehrer M. Kreisig im Namen der Stadt Zwickau und der Schumanngesellschaft aufrichtigen Dank aussprach. An die kurze Feier schloß sich ein Besuch des Schumannmuseums, der nach dem übereinstimmenden Urteile aller Teilnehmer die gehegten Erwartungen weit überstieg hinsichtlich der Reichhaltigkeit und Anordnung. Einige Herren sagten sich sofort zu längerem Studium an, wie der Besuch auch noch weitere Besuche von Besuchern des Tonkünstlerfestes nach sich zog.

Die diesjährige Jahresversammlung der Robert Schumann-Gesellschaft hat am 12. September in Zwickau stattgefunden.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Die diesjährige Reichsschulmusikwoche findet, wie schon mitgeteilt wurde, vom 11. bis 16. Oktober in Darmstadt statt. Die Oberleitung der Veranstaltungen hat das Hessische Landesamt für das Bildungswesen. Vorgesehen sind außer den Vorträgen und Versammlungen der Lehrkräfte eine Reihe festlicher künstlerischer Darbietungen. Die Stadt Darmstadt wird einen Empfangsabend veranstalten, die Akademie für Tonkunst — gleichzeitig zur Feier ihres 75 jährigen Bestehens — eine akademische Feier mit Aufführungen selten gehörter Bachscher Werke und ein Schülerkonzert unter Leitung des Akademiedirektors Wilhelm Schmidt. Das Hessische Landestheater beteiligt sich an dem Programm der Woche mit drei Abenden, einem Konzert mit der 2. Sinfonie Mahlers am 11. Oktober, einer Aufführung von Beethovens „Fidelio" in neuer Einstudierung am 13. Oktober und mit Wiedergabe von Busonis „Arlecchino" und Strawinskys „Die Geschichte vom Soldaten" am 15. Oktober unter Leitung des Generalmusikdirektors Josef Rosenstock. Dr. K.

Im Oktober dieses Jahres sieht das Dortmunder Konservatorium auf ein 25 jähriges Bestehen zurück. Die Gründer waren Holtschneider und Hüttner. Letzterer starb 1918. Inzwischen ist die Anstalt in den Besitz der Stadt übergegangen. Holtschneider ist mit dem städtischen Musikdirektor Sieben Direktor der Vereinigten Hüttner- und Holtschneider-Konservatorien.

Der Schweizerische musikpädagogische Verband in Zürich veranstaltet im Laufe der Herbstferien (11.—17. Okt.) einen Kursus für künstlerisches Orgelspiel. Leiter des Kursus ist Günter Ramin, Organist an St. Thomae, Leipzig. Anfragen sind zu richten an Musikdir. Jos. Dobler, Altdorf (Uri).

Die erste Hochschulwoche der Musikantengilde findet vom 3. bis 7. Oktober 1926 in Brieselang bei Nauen statt.

PERSÖNLICHES

Die Hessische Regierung hat dem Darmstädter Komponisten Wilhelm Petersen in Anerkennung „seines Schaffens im Geiste neuer musikalischer Form" den Georg Büchner-Preis für 1926 verliehen.

Dr. Ludwig Rottenberg, der hochverdiente Kapellmeister des Frankfurter Opernhauses, trat nach 33jähriger Tätigkeit in den Ruhestand. Die Stadt Frankfurt ehrte ihn durch Überreichung der silbernen Plakette des Magistrats, wie er auch zum Ehrenmitglied der städt. Bühnen ernannt wurde.

Geburtstage und Jubiläen:

Waldemar von Baussnern wird anläßlich seines 60. Geburtstages durch Konzerte und Veranstaltungen größeren Umfanges in Berlin, Weimar, München, Dresden, Halle, Königsberg, Nürnberg, Heidelberg u. a. geehrt werden. Das Deutsche Nationaltheater in Weimar hat in das Festprogramm die drei Abende füllende Sinfonie „Leben" mit Schlußchor (Goethes Ganymed), die 6. Sinfonie „Psalm der Liebe" für Sopran und Orchester und als Uraufführung die 7. Sinfonie, die Musikalische Akademie in München die 5. Sinfonie „Es ist ein Schnitter, heißt der Tod" für großes Orchester mit achtstimmigem Schlußchor, der Münchener Konzertverein die 7. Sinfonie aufgenommen. Auch Wien und Budapest werden sich mit Aufführungen beteiligen.

Oskar Schwalm, der bekannte Besitzer und Direktor des Blüthner- und Scharwenkasaales in Berlin, feierte am 11. September seinen 70. Geburtstag. Auch als Komponist (Klavier, Orchester und Gesangswerke) und Musikschriftsteller ist Schwalm bekannt geworden; wie er auch, wie sich die ältesten Leser unserer Zeitschrift noch wohl erinnern werden, von 1886—88 Schriftleiter der „Neuen Zeitschrift für Musik" war (sie erschien damals im Kahntschen Musikverlag, dessen zeitweiliger Besitzer Schwalm war). Heute führt er als Schwiegersohn Blüthners dessen Filiale in Berlin.

Der geschätzte Berliner Cello-Virtuose Eugen Sandow, der unlängst sein 60jähriges Künstlerjubiläum feiern konnte, begeht am 11. September seinen 70. Geburtstag.

Die Pianistin Anna von Gabain beginn vor kurzem ihren 60. Geburtstag. Sie ist vor allem als Reger-Interpretin bekannt geworden.

Musikdirektor Arnold Schönhardt, ein um das Reutlinger Musikleben sehr verdienter Mann, beging am 4. Sept. seinen 70. Geburtstag.

GMD. Bruno Walter beging am 15. September seinen 50. Geburtstag.

Todesfälle:

† Die deutsch-ungarische Pianistin und Schriftstellerin Ida Hofmann in San Paolo (Brasilien) im Alter von 62 Jahren.

† Siegmund Pisling, der bekannte Berliner Musikkritiker des „8 Uhr-Abendblattes", im Alter von 57 Jahren. Pisling war Wiener und studierte s. Z. bei Heuberger und Stöhr.

† Der Komponist Friedrich A. Köhler mit 66 Jahren zu Gera. Aus seiner ungemein fruchtbaren Feder sind neben zahlreichen Kammer-, Orchester- und Chorwerken nicht weniger als 20 Bühnenwerke hervorgegangen, von denen aber keinem ein nachhaltiger Erfolg beschieden war.

† Dr. von Bary, der frühere erste Heldentenor der Münchener Oper.

† Ernst Eulenburg, der Inhaber des bekannten Leipziger Musikverlags und Direktor der Konzertagentur gleichen Namens, mit 79 Jahren.

† Bernhard Porst, der Leiter der Opernschule am Leipziger Konservatorium und ehemal. Opernkapellmeister am Neuen Theater, mit 69 Jahren. Wenn auch kein sehr bedeutender, war Porst ein überaus durchgebildeter, immer sattelfester Dirigent.

† Alfred Hoffmann, der Inhaber des Musikalienverlages C. F. Kahnt Nachf. In ihm verliert der deutsche Musikverlag einen der sympathischsten und liebenswürdigsten Vertreter.

Berufungen und dergl.

Die Meininger Landeskapelle verliert ihren bewährten und hochgeschätzten Kapellmeister Peter Schmitz. Er geht als Generalmusikdirektor nach Dessau und übernimmt die Leitung der dortigen Oper. Während seiner 4jährigen hiesigen Wirksamkeit hat er es vorzüglich verstanden, sich die Achtung aller musikverständigen Kreise zu erwerben und den Ruhm der Meininger auf musikalischem Gebiet in der Nachkriegszeit wieder zur Geltung zu bringen. Sein Weggang ist sehr zu bedauern. Für die neu zu besetzende Stelle hatten sich über 150 Bewerber gemeldet. Aus der großen Zahl sind zum Probedirigieren für die erste Hälfte des Oktober drei Herren ausgewählt, nämlich Herr Dr. Julius Maurer, Leiter des Kurorchesters in Homburg vor der Höhe, Herr Heinz Bongartz, Leiter des Berliner Sinfonie-Orchesters (vormals Blüthner) und Herr Karl Maria Arz, von 1913 bis 1921 Dirigent des Philharmonischen Orchesters in Berlin, jetzt in Malta (britische Kolonie). Hoffentlich wird die Wahl eine glückliche, da von dem Ausfall für den Fortbestand der Kapelle in mehrfacher Beziehung sehr viel abhängt. Ottomar Güntzel.

An Stelle des Prof. R. Vollhardt ist Musikdirektor Joh. Schanze, vorher Korrepetitor an der Landesoper, zuletzt Theaterkapellmeister in Plauen i. V. als Kantor und Musikdirektor an die Marienkirche in Zwickau gewählt worden. Auch die beiden großen Gesangvereine, der A cappella-Verein und der Lehrergesangverein haben ihn als Nachfolger Vollhardts gewählt.

Der Münchener Kapellmeister Hellmut Kellermann zum 1. Kapellmeister an das Landestheater in Rudolstadt.

Musikdirektor Paul Hein, der langjährige Leiter des städt. Orchesters in Baden-Baden, zum Generalmusikdirektor.

Der Dortmunder Kapellmeister Josef Krips zum Karlsruher Generalmusikdirektor an Stelle des † Ferdinand Wagner.

Carl Johann Perl, der langjährige Musikkritiker der „Dresdner Neuesten Nachrichten", als Opernregisseur an die Städtischen Bühnen in Essen.

Justus Hermann Wetzel, der Berliner Komponist und Musikschriftsteller, als Lehrer für Musikästhetik an

die Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik zu Berlin.

Margarete Kappelmann, eine Schülerin von Walter Hansmanns Meisterklasse am Thüringer Konservatorium in Erfurt, als 1. Violinlehrerin an das Zweiginstitut des Dessauer Konservatoriums in Bernburg. Eine andere Schülerin von Hansmann, Gertrude-Ilse Tilsen, gab mit bestem Erfolg eigene Violinabende in München, Berlin, Breslau usw., an denen u. a. eine Violinsonate von Josef Pembaur zur Uraufführung gelangte.

Robert Pollak als Leiter der Violinklassen an das Konservatorium in San Francisco. Er tritt seine neue Stellung bereits am 1. Oktober an.

Die bekannte Leipziger Gesangspädagogin Franziska Martienßen hat den Ruf an die Münchener Akademie der Tonkunst als Professorin für Gesang angenommen.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

In Heft 7/8 ist S. 446 unter Hagen folgendes zu berichtigen: H. Hartmann war im vergangenen Jahre kaufmännischer Direktor und stellvertretender Intendant. Er ist jetzt zum Direktor des Theaters bestellt und der städt. Musikdirektor Richard Richter ist musikalischer Oberleiter und ihm in künstlerischen Fragen in Oper und Operette nebengeordnet. H. G.

— In England ist ein 20bändiges Werk über „Die Vokalmusik zu Shakespeares Dramen" aus der Feder des bekannten Forschers Ernest Newton erschienen.

— Eine französische Filmgesellschaft bereitet gegenwärtig die Verfilmung von Beethovens „Fidelio" vor.

— Unter Förderung des Vatikans, des Landes Ober-Österreich, ferner des deutschen Reichskanzlers Dr. Marx wird im kommenden Jahre in St. Florian bei Linz ein Bruckner-Festspielhaus erbaut werden.

— Josef Kontz, ein Schüler des ehemals in Leipzig wirkenden Klaviervirtuosen Fritz Griem, debütierte mit schönem Erfolg in Saarbrücken mit einem klassisch-modernen Programm.

— Die neue Oper „Die Heilige Agathe" des Berliner Komponisten Paul Ertel, erlebte kürzlich unter Kurt Falkenthal in Berlin eine Teilaufführung, die einen Ausschnitt aus dem 3. Akt gab. Die Sopranpartie sang Elisabeth Holl.

— Felix Weingartner hat Beethovens Hammerklaviersonate op. 106 für Orchester bearbeitet.

— Es wird uns mitgeteilt: An der Diesterweg-Hochschule Berlin hat Walther Howard, Berlin-Frohnau, auf ein Stimmbildungsmittel aufmerksam gemacht, das den gesamten Gesang- und Sprechunterricht auf eine neue Basis stellen kann, und zwar durch Anwendung des „Rückenkreises". Dieser lenkt von den eigenen Funktionen ab und schafft verhältnismäßig schnell und stark eine alle Gesang- und Spracherfordernisse umfassende, synthetische, künstlerische Atmosphäre. Etwa 40 Lehrer berichteten über die außerordentliche Wirkung der Übung. Näheres bringen Veröffentlichungen in N. Simrocks Verlag.

— Von dem Komponisten Johannes Reichert, der unlängst seinen 50. Geburtstag feierte, kamen in Karlsbad unter Manzer eine Nachtmusik in 4 Sätzen, sowie Variationen und Fuge für Orchester mit starkem Erfolg zur Aufführung. Weiterhin veranstaltete der Dresdener Buchdruckerverein einen Sonderabend mit Werken von Reichert (Lieder, Balladen, Chöre und Werke für 2 Klaviere), wie auch in seiner Heimatstadt Teplitz 2 Frauenchöre mit Orchester erfolgreich aufgeführt wurden.

— Hans Pfitzner hat sich entschlossen, drei Orchesterzwischenspiele aus seiner romantischen Kantate „Von Deutscher Seele" gesondert als „Sinfonische Trilogie" für großes Orchester herauszugeben. Durch Umstellung der Stücke und einige neu geschaffene Übergänge ist eine Orchesterdichtung entstanden, die die Stücke „Abend und Nacht", „Tod als Postillon" und „Ergebung" zu einem neuen, in sich zusammenhängenden Ganzen gestaltet. Das Werk wird demnächst im Verlage von Adolph Fürstner, Berlin W 10, erscheinen.

— Die schon des öfteren im In- und Ausland aufgeführte Tondichtung „Sieg des Lebens", von Fritz Theil, fand in einem Sinfoniekonzert in Karlsbad unter der Leitung Robert Manzers starken Beifall.

— Georg Göhlers neues Violinkonzert erlebt seine Uraufführung am 12. Oktober in der Philharmonie in Halle, gespielt von Alma Moodie.

VERLAGSNACHRICHTEN

Breitkopf & Härtel, Berlin, das Zweiggeschäft des Leipziger Musikverlages, ist aus den seit 20 Jahren innegehabten Räumen Potsdamerstr. 21 in neue Räume des Nachbarhauses Potsdamerstr. 21a übergesiedelt, wo es neben dem vollständigen Lager des Leipziger Verlags auch einen umfänglichen Stock alles Wichtigen der Weltliteratur in der Musik unterhält.

Die Volksausgabe des Musikverlegers N. Simrock, Berlin, wird von jetzt ab den Namen „Edition Simrock" führen.

Der eben erschienene Auktions-Katalog C XII (Autographen) der Firma Karl Ernst Henrici, Berlin W 35 umfaßt 1514 Nummern, unter denen sich zahlreiche interessante Musiker-Autographen befinden.

Der Steingräber-Verlag, Leipzig, hat einen Prospekt mit dem Titel „Chorwerke für die Weihnachtszeit" herausgebracht, in dessen Mittelpunkt die Weihnachts-Kantilene von Roderich von Mojsisovics steht. Ein Auszug aus den Kritiken dieses Chorwerkes bestätigt aufs Neue die schon oft vertretene Anschauung, daß die Choralkantate von Mojsisovics zu den schönsten, innigsten Werken zeitgenössischer Kirchenmusik zu zählen ist.

Wir bitten unsere Leser, dem Verlag der Z. f. M. Adressen befreundeter Kirchenmusiker mitzuteilen, die für das vorliegende kirchenmusikalische Sonderheft Interesse haben werden.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik
Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik“ von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt
HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS
Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

93. JAHRG. LEIPZIG / NOVEMBER 1926 HEFT 11

Das Geheimnis von Mozarts „Veilchen“

Von Dr. Alfred Heuß

> Welche Musik ist lebendiger als die unserer großen Musiker, und mit ihr sollten wir uns nicht beschäftigen?

Es ist allmählich Zeit, daß wir uns wieder mit Fragen beschäftigen, die ins Innere der Kunst selbst führen, was durch nichts besser geschehen kann, als daß wir uns in jener Art in ein Kunstwerk vertiefen, die uns offenbaren hilft, was sein Schöpfer eigentlich zur Darstellung gebracht hat. In unserer Zeit wird danach fast so gut wie gar nicht mehr gefragt, man hat den geistigen Kampf, hinter das Geheimnis ausgeprägter musikalischer Kunstwerke zu gelangen, so gut wie aufgegeben und begnügt sich mit der Untersuchung von Fragen, die weit mehr für unsere Zeit bezeichnend sind, als daß sie mit den betreffenden Kunstwerken etwas Bedeutungsvolles zu tun hätten. Das erstere wird auch ganz offen zugegeben, sogar betont, in voller Ahnungslosigkeit darüber, welche Kritik man über sich selbst fällt, daß man es nämlich gar nicht darauf abgesehen habe, zu jenem Punkt vorzudringen, der zeitlos ist. Und so bleibt man in seiner eigenen Zeit stecken und bildet sich darauf noch etwas Besonderes ein. Denn man hat ja wieder etwas „Neues“ an den betreffenden Kunstwerken entdeckt, und da bekanntlich der Lebende — und mag er der fadeste Kamerad sein — recht hat, so freut man sich darüber, wie weit man es gebracht habe, wie hoch die Anschauung der rechthabenden „Jetztzeit“ über der früheren Zeit stehe oder wie verschieden sie doch zum wenigsten sei. In den letzten zehn Jahren sind die Anschauungen über das Wesen der Tonkunst und die einzelnen großen Meister wieder einmal recht gründlich umgedreht worden, wir sind, „nur mit ein bißchen anderen Worten“, wieder zum Hanslickschen Standpunkt zurückgekehrt, — beileibe wird es aber nicht offen zugegeben, denn die Firma Hanslick hat nun einmal keine sonderliche Reputation —, alles wird wieder durch die rein musikalische, leider nur etwas sehr schmutzige Brille angesehen, wir sind derart elementare Erzmusikanten geworden, daß wir die großen Meister, heißen sie fast wie sie wollen, nur mehr „absolut“ verstehen, und selbstverständlich haben wir recht. Denn haben wir nicht recht, wenn wir all' diesen wunderbaren Köpfen ihr Gehirn herausnehmen und ihnen dafür das verbogene unserer Zeit hineinsetzen, damit wir sie, jene wunderbaren Köpfe nämlich, doch verstehen und

unser „eigen" nennen können? So muß es gemacht werden, auf diese Art hat jede Zeit recht und darf sich selbstgefällig auf die Brust schlagen.
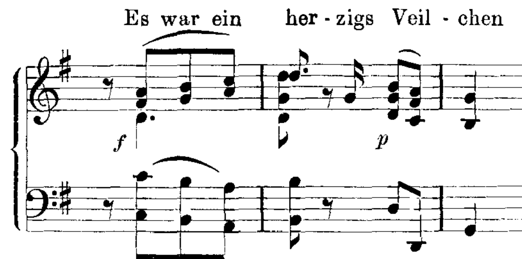
Trotz allen Geredes gibt es nun aber dennoch etwas in Kunstwerken aus dem geistigen Genieland, das mit keiner Zeit etwas zu tun hat, mit dem aber jede Zeit zu tun haben sollte, jenes gewisse Etwas, das einen Bach oder Händel sozusagen bei jeder Arie, einen Beethoven bei seinen Sinfonien usw. die Feder führen ließ, die geistige Absicht oder wie wir es nennen wollen. Das ist nun eben jenes Etwas, das, wie für seinen Schöpfer, für jede Zeit gleichbleibt, sich in der Zeiten Flucht nicht verändert und deshalb keiner einzelnen Zeit zugehört, jeder aber in möglichster Reinheit zugehören sollte. In den seltensten Fällen spricht sich nun der Schöpfer über dieses geheimnisvolle Etwas, die geistige Triebfeder, aus, sondern begnügt sich damit, in seinem Werk mit den Mitteln seiner Kunst so klar, so „absolut" vorgegangen zu sein, daß er hoffen kann, gerade auch hierin einmal verstanden zu werden, nicht von der breiten Masse, wohl aber von denen, die ihn zu verstehen vorgeben.

Wir müssen die Offenheit haben, uns einzugestehen, daß gerade hierin noch recht wenig erreicht, das Geheimnis noch recht weniger Werke gelüftet worden ist. Im 19. Jahrhundert wurden hierzu immerhin Versuche gemacht, aber dieses Zeitalter war viel zu sehr in sich selbst befangen, als daß greifbare und überzeugende Resultate erzielt hätten werden können. Vor allem dachte man aber gar nicht so recht daran, daß es solche Geheimnisse gerade auch in Werken gebe, die, denkbar bekannt, gerade in ihrer einschmeichelnden Leichtverständlichkeit eine wirkliche Untersuchung völlig unnötig erscheinen ließen. Lag doch, zumal wenn es sich um Vokalwerke zu leicht verständlichen Texten handelte, alles so offen und klar da wie ein Schaufenster. Von einem derartigen Werk soll heute die Rede sein. Denn gibt es in der ganzen Vokalliteratur viel Bekannteres als Goethes „Veilchen" in der Fassung Mozarts, gibt es einen Musiker und Musikfreund seit mehr als hundert Jahren, der es nicht gesungen, gespielt, gehört, sich mit ihm nicht in dieser oder jener Art beschäftigt hätte? Jedes Kind kennt und versteht Gedicht wie Musik, wie sollte hinter dieser ein Geheimnis verborgen sein? Sehen wir zu! (Ich brauche Gedicht wie Musik nicht mitzuteilen, da sich beide in jedermanns Händen befinden, rechne also damit, daß jeder „Das Veilchen" in seinen Fingern hält.[1])

Wir haben zunächst zu fragen, was das von Goethe unter seine Balladen aufgenommene Gedicht für den erwachsenen, denkenden Leser bedeutet, dann aber, was es im besonderen für Mozart bedeutet hat. Die Ballade erzählt die Geschichte eines Veilchens, der unscheinbarsten, in gewissem Sinn aber wertvollsten Blume des Feldes. Es ist ihm versagt, die Aufmerksamkeit gerade desjenigen — weiblichen — Wesens auf sich zu ziehen, von dem es ums Leben gern beachtet sein möchte. Nicht nur gelingt ihm dies nicht, die schöne Schäferin zertritt achtlos das von ihr nicht einmal bemerkte Blumen-Wesen, das sich nun aber noch im Tode freut, doch wenigstens durch den Fuß der Angebeteten sterben zu dürfen. Das Veilchen ist der symbolische Ausdruck eines unscheinbaren, innerlich wertvollen Menschen, der an der Gleichgültigkeit des von ihm still angebeteten Wesens in dieser oder jener Weise zugrunde geht. Es läßt sich dies mit kurzen Prosaworten ihrer Nüchternheit wegen eigentlich gar nicht recht ausdrücken. Das eben ist Sache des Dichters, der die Mittel seiner Kunst symbolisch, vom gewöhnlichen Einzelfall absehend zur Anwendung bringt.

[1]) Es sei immerhin gesagt, daß vorliegende Ausführungen zur Hauptsache schon vor zehn Jahren gemacht worden sind und in einen größeren Zusammenhang gestellt werden sollten. Sie könnten auch noch vor viel längerer Zeit entstanden sein, denn es liegt ja gerade im Wesen derartiger Untersuchungen, daß sie zeitlich gar nicht bedingt sind.

Es kommt nunmehr darauf an, wie Mozart den Vorwurf gesehen hat, was sich aus der Art ergibt, wie er als Komponist vorging. Mit der Beantwortung sei teilweise vorgegriffen, sofern ohne weiteres gesagt sein möge, daß Mozart sowohl das Symbol — das Veilchen — als auch einen einzelnen Menschen zur Darstellung gebracht hat. Die Erklärung gibt Mozart mit jener Klarheit an die Hand, die zum Wesen eines echten Kunstwerks gehört, und zwar ist die Sache im Grunde genommen so einfach, daß jeder bessere Musikkenner bei einiger Anleitung auf den springenden Punkt gelangen müßte. Was bedeutet der fünfte bis siebente Takt:



im ganzen Zusammenhang? Nicht nur ist der erste dieser Takte bis zum Höhepunkt des Liedes der einzige in forte stehende, sondern das Forte wird noch bedeutend verstärkt durch den Oktavenbaß; Oktaven kommen aber innerhalb der ganzen ersten Strophe, die im zweiten Teil von der Schäferin handelt, überhaupt nicht mehr vor, sondern sind, wie ein weiterer Blick auf das Lied zeigt, vor allem in der dem Veilchen gewidmeten Musik zu finden. Wer die feinen, überaus disziplinierten Mittel eines Komponisten wie Mozart kennt, weiß auch, daß Oktaven, die ja unmittelbar, hörbar und sichtbar, verstärken, sehr gern zur bewußten Vergrößerung angewendet werden; die gleiche Melodie in Oktaven gebracht, heißt ihre Größe multiplizieren. Aus einem Zwerg kann dadurch gleichsam ein Riese gemacht werden, oder wie man dies ausdrücken will. Auch das ist nicht alles. Die Melodie gerade auf diese Worte: „Es war ein herzigs“ ist sogar sehr energisch aufstrebend, energisch insofern, als die Septimennote c nach d geführt, also nicht aufgelöst wird, wie weiterhin die ganze Phrase mit auftaktiger Kraft auf einen vollen Akzent, gleichsam stolz erhobenen Hauptes, hinarbeitet. Unmittelbar neben diesem verzwei- oder verdreifachten Fortetakt findet sich aber, bei extra eingezeichnetem piano (für einen Kenner von Mozarts Dynamik eigentlich unnötig) wieder das gewöhnliche, frühere und eigentliche Veilchen-Größenverhältnis, und, ebenfalls beinahe „selbstverständlich“, senkt sich die Melodie wieder veilchenartig, und zwar gerade auf das Wort „Veilchen“. Im engsten Abstand sehen wir also zwei scharf ausgeprägte Gegensätze vor uns, und zwar fällt der Forte-Takt um so mehr auf, wenn er mit der ihm vorausgehenden Musik verbunden wird. Hier finden wir ebenfalls, und zwar ausgesprochenste, „Veilchen“-Musik, zart und lieblich, vor allem aber bescheiden, sofern das „gebückt“ noch im einzelnen in der Melodie gezeichnet wird.

Was diese außerordentlich scharf gefaßten und mit männlicher Klarheit zur Darstellung gebrachten Gegensätze bedeuten, ist zwar bereits gesagt worden, wir haben es nunmehr noch etwas genauer zu bestimmen und sagen: Mozart sieht das Veilchen in zweifacher Gestalt. Zunächst als das vom Dichter vorgeschriebene, in sich gebückte bescheidene Blümchen, das selbstverständlich ebenfalls Symbol für ein dem Veilchen entsprechendes Menschliches sein kann und zu sein hat, zweitens aber als ein Wesen in voller Menschengröße, das aber — und hier setzt das Besondere von Mozarts Auffassung
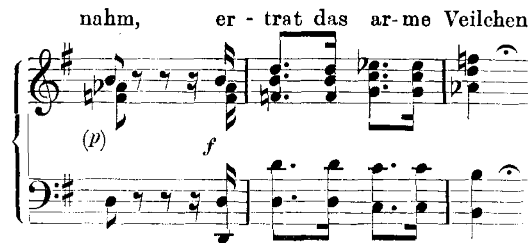
in vollem Gegensatz zu Goethe ein — nicht im mindesten Veilchen-Charakter aufweist. Sondern dieses menschengroße Wesen mit seiner so energisch den Kopf in die Höhe hebenden Melodie ist nicht nur von innerster Kraft, sondern auch, wie wir wohl ohne weiteres sagen dürfen, von Stolz erfüllt; denn die Melodie hätte menschliche Lebensgröße auch ohne dieses absichtliche, geradezu gewaltsame Hinaufstreben haben können. Wir werden nun zu sehen haben, wie Mozart mit diesen Gegensätzen weiter operiert und was er mit ihnen eigentlich bezweckt.

Die unmittelbar folgende Schäferinnen-Musik geht uns nur so weit an, als sie, überaus leicht und zierlich gehalten, zu dem bewußten überaus kräftigen „Veilchen"-Takt sehr stark kontrastiert. Wie unlogisch wäre dieser Gegensatz, so wir nicht bereits wüßten oder doch ahnten, was hinter jenem eigentümlichen Takt lauert! Im übrigen erklärt sich die Schäferinnen-Musik von selbst. Mit Schärfe setzt aber Mozart gleich beim Monolog des Veilchens ein: Unvermitteltes G-Moll und Wiederkehr unsrer Oktaven. Die Sprache ist sowohl leidend wie aggressiv, vor allem fehlt jedes Niedliche, im eigentlichen Sinn Veilchenhafte, die ganze Musik ist „lebensgroß", erinnert übrigens unmittelbar an die erste Arie der „Königin der Nacht", in der B-Dur-Stelle fast wörtlich. Der Schluß des Monologs ist wieder unglückliches, leidend-aufbrausendes (vgl. das andringende Motiv der rechten Hand) G-Moll, trotz der warmen, eine glückliche Vorstellung beschwörenden Worte: „Ach, nur ein Viertelstündchen lang!"

Nun folgt ein überaus sprechender Klaviertakt: die Entscheidung naht, das Herz des „Veilchens" krampft sich geradezu zusammen, das Krampfhafte im Besonderen durch das *sf*-Zeichen zum Ausdruck[1]) gebracht. Im Folgenden tritt, wie man sich ausdrücken kann, das Mädchen — die rechte Klavierhand — so etwas wie auf unsere Oktaven. Besonders bezeichnend ist hierfür der Klaviertakt nach „kam"; die leichten Noten der Schäferin (rechte Hand) haben, vom rein musikalischen Standpunkt aus, einen derart starken Untergrund gar nicht nötig, und daß die leichte Schäferin von Mozart nicht mit Oktaven bedacht wird, wurde bereits festgestellt; wir werden hierfür im nächsten Augenblick aber noch einen besonderen Beweis finden. Warum nun die folgenden Takte, auf „und nicht in Acht das Veilchen nahm", unbegleitet gesungen werden (teilweise auch die Worte vorher), derartiges wäre zu den Fragen zu zählen, die einmal in künstlerischen Musikexamen — die es noch gar nicht gibt — gestellt werden müßten, wobei ein Kandidat, der gerade in solchen Fragen standhielte, gerade auch den wissenschaftlichen Technikern vorzuziehen wäre, so sie nicht ebenfalls im künstlerischen Fühlen und Denken ihren Mann stellen. Warum Mozart in dieser Stelle so vorging und wie er demgemäß auch die Stelle vorgetragen wissen wollte, das läßt sich glücklicherweise mit einer gewissen seelenmathematischen Sicherheit feststellen. Wollen wir schnell eine kleine Rundfrage veranstalten? Aber bitte die Antwort kurz, denn sie läßt sich sozusagen in einem einzigen Satze geben.

Das Klavier setzt erst auf das Wort „nahm" (und nicht in Acht das Veilchen nahm) wieder ein, und zwar mit einem scharf dissonierenden Akkord, dem wir noch die Klavierfortsetzung beifügen:

[1]) In der Ausgabe der Mozartschen Lieder von Max Friedlaender (bei C. F. Peters) findet sich hier ein *ff*, das völlig deplaziert und auch in sonstigem Sinn unmozartisch wäre. Wer über die Dynamik bei Mozart Bescheid weiß, der muß, wie es dem Verfasser gegangen ist, über dieses *ff* sofort stutzig werden, und da man in diesem Fall sehr gut daran ist, sofern das faksimilierte Autograph des „Veilchens" sich in Jahns „Mozart" und auch anderwärts findet, so ließ sich hier rasch Klarheit verschaffen. Zu einem ff-Riesen wollen wir das Veilchen denn doch nicht machen, obwohl ich bestimmt glaube, daß, hätte Mozart gelegentlich sogar *fff* geschrieben, man trotzdem nichts als ein „Veilchen" in dem Lied gefunden hätte; denn es steht doch da, daß es ein Veilchen sei, und was man schwarz auf weiß besitzt, usw.



Ist es nunmehr, nach all' dem Gesagten, so sonderlich schwer, auch den Klaviersatz der ganzen Stellen (auf „kam", „nahm" und die folgende Stelle), sowie ihre Dynamik mit künstlerischer Bestimmtheit zu deuten? Wollen wir ein kleines Examen mit einem geeigneten Kandidaten abhalten? Denn man los!

Examinator: Sie haben den Grund erfahren, warum Mozart zu den leichten Noten bei „kam" in der linken Hand Oktaven zur Anwendung brachte. Sagen Sie mir nun, warum er auf „nahm" trotz des aus drei Noten bestehenden dissonierenden Akkordes im Baß ein einfaches d schrieb? Oder lassen Sie uns etwas langsamer vorgehen. Was kann bei der Stelle in dynamischer Beziehung auffallen?

Kandidat: Daß Mozart den Akkord piano gibt.

Ex.: Warum aber?

K.: Weil Mozart, dem Text entsprechend, lediglich die Schäferin im Auge hat. Sie kommt ganz achtlos, mit ihrem leichten Piano-Schritt, bemerkt das Veilchen nicht und gelangt also piano, ihrem leichten Wesen entsprechend, zum Veilchen.

Ex.: Ganz richtig. Und daraus würde sich also auch erklären, warum Mozart keinen Oktavenbaß anwendete?

K.: Unbedingt! Der ganze Akkord gehört zur Schäferin.

Ex. (lächelt): Wirklich so ganz und gar? Sie glauben also, daß es der Schäferin dissonierende Schmerzen bereitet, sich nicht in Acht zu nehmen und auf das Veilchen zu treten?

K. (verblüfft): Daran habe ich allerdings nicht gedacht; die Schäferin hat keine scharfen Dissonanzen im Leib. Die Sache stimmt also nicht.

Ex.: Nun, dann denken Sie einmal etwas darüber nach.

K. tut es und fährt plötzlich los: Ich hab's! Das hängt mit der Doppelseitigkeit der Tonkunst zusammen. Sie kann in Händen eines geistigen und die Mittel seiner Kunst beherrschenden Tonsetzers zweierlei zugleich ausdrücken. Der Akkord gehört hinsichtlich seiner Dynamik und seines leichten Klaviersatzes der Schäferin an, zugleich erleben wir aber, ausgedrückt durch die Dissonanz, die erste Wirkung des achtlosen Trittes auf das Opfer, das Objekt des Getretenwerdens.

Ex.: Sehr gut! Sie wissen über wichtige Wesenseigentümlichkeiten der Tonkunst Bescheid. Nun aber weiter: die folgende Stelle ist, wie ohne weiteres ersichtlich, überaus kräftig gehalten, forte, wuchtige Oktaven im Baß, dreistimmige Akkorde in der rechten Hand. Wem gehört diese Musik zu?

K.: Nun, das ist doch denkbar selbstverständlich, lediglich dem armen, aber recht sonderbaren Veilchen. Mozart hat den musikalischen Schauplatz urplötzlich wieder verändert und mußte ihn auch verändern, weil es sich hier einzig um das Veilchen handelt.

Ex.: Schön, bemerken Sie aber nicht, daß sich das Veilchen förmlich aufbäumt und, wie die Baßoktaven zeigen, geradezu zu einer Art Riesen geworden ist? Wer zertreten wird, kann sich doch nicht mit einer derart herkulischen Kraft aufbäumen, um wieviel weniger ein so bescheidenes, in sich gebücktes Wesen wie das Goethesche Veilchen?

K.: Das ist's ja eben! Das eigentliche Mozartsche Veilchen hat mit dem Goetheschen auch nicht das mindeste zu tun, sondern ist etwas vollkommen anderes, wie gerade diese Stelle, der dramatische Höhepunkt des Mozartschen „Veilchens", mit vollster Klarheit zeigt.

Ex.: Können Sie mir noch einiges zur Bekräftigung dieser Auffassung beibringen?

K.: Ich denke schon, denn die Musik ist ja von einer Sprachgewalt und einer Deutlichkeit, die nichts zu wünschen übrig läßt. Der Oktavensprung der linken Hand ist ja der reine Löwensprung, die Gegenbewegung zwischen Baß und oberen Stimmen verstärkt die Energie der nach oben dringenden Stimmen. Dann finden wir die Anwendung des punktierten Rhythmus, den Sie als den eigentlichen Energie-Rhythmus vor allem der Musik des 18. Jahrhunderts uns erklärt haben, mit gesteigertster, geradezu furchtbarer, dabei schmerzlicher Energie drängen die Stimmen nach oben, das strikte Gegenteil von Ertretenwerden. Der dissonierende Akkord ist der gleiche wie bei „nahm", den wir bereits als dem Veilchen zugehörig erkannt haben, die Übereinstimmung ist offensichtlich. Dann die Tonart, ausgesprochenes C-Moll; wie sollte die mit der D-Dur-Schäferin etwas zu tun haben! Hingegen sind G-Dur und C-Moll ziemlich nahe verwandt. Wer auf Zusammenhänge, die dem Tonsetzer zwar unbewußt sind, aber trotzdem bestehen, besonderen Wert legt, würde auch sagen können, daß die Originalstelle von Mozarts Veilchen, der stolz sich erhebende Forte-Takt: seinen dramatischen Ausdruck an dieser Stelle erhält: was wieder sein Licht auf den früheren Takt wirft, wo uns das spezifisch Mozartsche Veilchen in aller Reinheit, ohne seelische Erregung und dramatische Hochspannung, entgegentritt.

Ex.: Sie überraschen mich; dieser Zusammenhang ist mir selbst ganz neu. Mit dem von Ihnen gemachten Vorbehalt kann auch unbedingt auf ihn hingewiesen werden; echte Kunstwerke enthüllen immer wieder etwas Neues. Nun aber eine gewissermaßen kollegiale Frage. Sagen Sie mir, wie Sie es für möglich halten, daß von all' dem, was sich für uns ergeben hat, auch nicht das Mindeste bemerkt worden ist. Mußte nicht gerade diese Stelle stutzig machen? Man denke, hier wird das Veilchen, von dem es nachher heißt, daß es sich freue, durch „sie" sterben zu können, zertreten, es bäumt sich aber in einer Weise und mit einer Kraft auf, daß ein sterbender Siegfried froh wäre, über eine solche zu verfügen, um seinen Mörder mit dem Schild erschlagen zu können. Wie erklären Sie sich das, nota bene bei einer Komposition, die Generationen von Musikern in Händen gehabt haben?

K.: Zunächst durch die Suggestion des Wortes, der alle verfallen, die nicht mit eigenen Augen zu sehen vermögen. In der Musik ist in diesem Falle sozusagen alles möglich; man wirft dann alles durcheinander, Schmerz und Lust, auch Auf- und Abwärts in der Musik, jene elementaren musikalischen Vorstellungsbegriffe, mit denen die Komponisten von jeher gearbeitet haben. Dann liegt der Grund auch darin, daß man in der Musik sozusagen nichts ernst nimmt, und hierfür, mag eine Musik noch so klar und eindeutig sein, die Mehrdeutigkeit dieser Kunst als Erklärung und Entschuldigung anführt. Nur

nicht zur Klarheit dringen, scheint nun einmal Gesetz zu sein. Bei aller Bewunderung, die man vor großen Meistern hegt, werden diese schließlich doch nur im Sinne der eigenen Mittelmäßigkeit, hier gleichlautend mit geistiger Verschwommenheit und Unklarheit, betrachtet. Man wagt ihnen deshalb mit seinem schwachen Gesicht auch gar nicht in die strahlenden Augen zu schauen, und stößt man auf etwas, was nicht zu stimmen scheint, so hat man irgendeine blasse Erklärung dafür, die aber völlig befriedigt. Es nähme mich nicht wunder, daß nun jemand, nachdem er gerade auch auf diese Stelle aufmerksam gemacht wurde, erklären würde: Freilich ist diese Musik nicht im eigentlichen Sinn veilchenhaft, auch erscheint es eigentümlich, daß, wenn jemand zertreten wird, er sich aufwärts bewegt, aber trotzdem ist das alles ganz in Ordnung. Denn niemand wird bezweifeln wollen, daß, mag sich das Veilchen ja schließlich auch freuen, es doch heftigen Schmerz fühlt, und diesen hat Mozart zum Ausdruck gebracht; und beim Schmerz kommt es denn doch nicht darauf an, wie er gegeben wird, wenn er nur gegeben wird. Ein besonders Gebildeter würde auch wohl anführen, daß hier trotz allem der — Schopenhauersche — Wille zum Leben zu greifbarster Darstellung komme; ob einer sterben will oder nicht, der Wille zum Leben meldet sich auf alle Fälle, die Überwindung folgt erst später, wie dies die Komposition ja auch zeigt. So hat man, wird überhaupt einmal „gedacht", Erklärungen die Hülle und Fülle an der Hand. Gewöhnlich kommt's aber überhaupt nicht so weit, d. h. erst dann, wenn einer einmal mit einer bestimmten Erklärung kommt und den Leuten etwas Festes übermittelt. Plötzlich wird dann der unproduktivste Kopf, der noch nie der geringsten selbständigen Beobachtung sich fähig erzeigte, auffallend „produktiv"; er widerspricht oder verneint, führt irgendeinen seinem Wesen entsprechenden Grund an und hat nun seine eigene „Auffassung" von der Sache, die er triumphierend in die Höhe hält. Welch' gescheiter Kerl bin ich!

Ex. (lacht laut auf): Sie sind ja ein Tausendsassa und scheinen mir über allerlei eigene Erfahrungen auf diesem Gebiete zu verfügen. Es gäbe zu dem ganzen Thema allerdings noch mancherlei zu bemerken. Übrigens, glauben Sie nicht auch, daß gerade Ihre Gegengründe auf sehr Viele mehr Eindruck machen werden als Ihre Ausführungen? Vor allem das mit Schopenhauer zieht sicher! Mit einem Schlage wäre freilich das ganze Gefasel durch den Hinweis erledigt, daß heftiger Schmerz, Wille zum Leben usw. sich niemals mit konzentriertester und bewußtester Energie äußert, wie sie sich hier an Hand unseres Motivs kund gibt, sondern verzweifelt. Lassen Sie sich aber, wenn ich Ihnen einen Rat geben darf, nie mit diesen Halb- und Viertelsköpfen auf eine weitere Diskussion ein, so Sie Ihrer Sache sicher sind. Sondern sagen Sie ihnen, sie hätten von ihrem Standpunkt aus sicher vollständig recht, wenn sich dabei allerdings ergäbe, daß Mozart, wenn auch vielleicht ein „genialer", so doch ein Notenlieferant gewesen sein müsse. Kurz, lassen Sie es sich nicht anfechten. Übrigens sollte man derartiges aus der innersten Werkstätte unsrer Genies gar nicht vor dem breiten Forum behandeln, sondern nur unter seinesgleichen. Indessen, genug, Sie habe ich nicht weiter zu prüfen, so sehr es mich gelockt hätte, mit Ihnen auch den Schluß des Stückes durchzunehmen. Gehen Sie hinaus in die Welt und zeugen Sie gelegentlich auch von jenem unbekannten Mozart, der — sagen wir's kurz — u. a. auch das „Veilchen" schrieb!

Wir müssen in der Tat ein bischen rascher vorwärts kommen, werfen deshalb nur kurz einen Blick auf die Fermate, die uns nach der Peripetie des Ganzen, wie wir sie verstanden, wohl denkbar nötig erscheint, um einigermaßen das Gleichgewicht wieder herzustellen. Mozart mußte sich auch wieder auf das wirkliche Veilchen zurückbesinnen,

wenn er das Ganze nicht vollständig aus den Fugen gehen lassen wollte. Die Worte: „es sank und starb" ließen sich unmöglich anders als einigermaßen den Sinn andeutend geben, Mozart malt auch mit um so feineren Veilchenfarben, als er vorher jedes Maß überschritten hatte; man bemerke auch die Übereinstimmung der Stelle mit „gebückt in sich und unbekannt", die noch klarer macht, daß nun wirklich auch einmal ein wirkliches Veilchenwesen gemeint ist, das „sinkt und stirbt", folglich mit dem Mozartschen Veilchen um so weniger zu tun haben kann. Dieses lebt nämlich — wir kommen an die folgende Stelle — immer kräftiger auf und erfreut sich eines gesteigerten Lebens, je länger es davon zu singen hat, daß es sich freue, sterben zu dürfen. Mittels blühendster 16tel Figuren, der Rückkehr in die Wesenstonart des Mozart-Veilchens (G-Dur), den siegreich triumphierenden Anstieg bis zum hohen g, sich steigernder Dynamik, treibendem und wieder sich innerlich beruhigendem Tempo — die Bezeichnung stringendo und rallentando hat Mozart erst in der Druckausgabe hinzugefügt —, vollzieht Mozart eine derart erstarkende Entwicklung bis zu blühendster, dabei aber innerlich beruhigtster Kraft, daß man bei „zu ihren Füßen doch" ein Wesen vor sich hat, das durch Leid und Enttäuschung, innerste Selbstbesinnung auf sein eigenes Wesen geläutert, gefestigter denn je vor uns dasteht. Bezeichnend für die vollzogene Entwicklung — Mozart war der größte und feinste Entwicklungspsychologe unter allen großen Musikern — ist hierfür der Schluß mit der ausdrücklichen Forte-Vorschrift. Mozart steigt von der Triumphhöhe in die untere Oktave, die gesunde, nur um so kräftigere Mittellage. Ein derartiger Abstieg wird gewöhnlich mit Decrescendo vollzogen, dessen Anwendung für einen wirklichen „Veilchen"-Vortrag auch das einzig Sachgemäße wäre; um dem aber vorzubeugen, schreibt Mozart sein Forte ausdrücklich vor, kadenziert also mit ausgesprochener Forte-Bestimmtheit. Resultat: Am Schlusse des Goetheschen Gedichts steht das gestorbene „Veilchen" kräftiger vor uns als jemals.

Für jemand, der mit Musik wirklich umzugehen vermag, könnte das Stück hier auch wirklich mit den Worten Goethes schließen, denn im Grunde genommen ist alles Wesentliche gesagt. Aber Mozart fand es nötig, doch noch deutlicher vorzugehen und einen ganz selbständigen Schluß zu schreiben. Und dieser ist nun zu allem hin auch noch sehr „interessant" ausgefallen. Mozart dichtete die Worte: „Das arme Veilchen!" hinzu, nimmt aus dem Gedichte die Worte der ersten Strophe: „es war ein herzigs Veilchen", heraus und stellt diese mit der bereits charakterisierten Musik als Schluß hin. Das Bezeichnendste liegt zunächst in den eigenen Worten. Sie können, um es kurz zu sagen, gesungen werden, als ob es sich um ein wirkliches Veilchen oder aber um das handelt, was Mozart in seiner Komposition zur Darstellung gebracht hat. Mozart wendet sich gewissermaßen an Kenner wie an Laien, d. h. an solche Musiktreibende, die fähig sind, auf die eigentlichsten Absichten eines geistvollen Autors einzugehen und an solche, die die musikalische Sprache für etwas völlig Vages halten und halten müssen, weil sie nicht imstande sind, sie verstehen zu können, was allerdings für die meisten zutrifft. So schreibt Mozart über die Gesangstimme auch noch das Wort: a piacere, nach Belieben, d. h. so viel: Lieber Leser oder Sänger, nimm das „arme Veilchen" ganz so wie du willst, du kannst die Worte mit tränenvoller Stimme, du kannst sie aber auch ganz anders, z. B. stolz, mit einer gewissen Ironie, singen, ferner sowohl piano wie forte[1]). Und nun

[1]) So philologisch Friedlaender sonst vorgeht, er hat es doch für gut befunden, sowohl der Gesang- wie der Klavierstimme ein *p* beizugeben, natürlich eingeklammert. Es ist dies sowohl eine Bevormundung wie Irreführung des Lesers, da eben dieses *p* dem a piacere gewissermaßen den Garaus macht. Es kann auch nur immer wieder betont werden, daß die Herausgeber, so sie nicht auf einem sehr sicheren geistigen Grunde stehen, selbst vor kleinsten Eigenmächtigkeiten sich freihalten mögen.

noch das Klavier. Ihm ist ebenfalls ein teilweise beliebig Vorzutragendes zuerteilt, nämlich ein Arpeggio. Ein Arpeggio kann sowohl sehr leicht wie aber auch sehr voll und kräftig gespielt werden. Das ist das Beliebige. Ein Arpeggio ist aber auch noch etwas anderes, und zwar seinem Wesen nach Bestimmtes, insofern nämlich, als es sich von der Tiefe in die Höhe erhebt, aktiv ist, was wieder so viel heißt, daß es das Gegenteil von Abwärtsgehen, von Sinken, mithin in diesem Einzelfall, das Gegenteil von Sterben bedeutet. Dieses Arpeggio-„arme" Veilchen blüht geradezu frisch auf, kräftiger und stolzer als jemals, und zwar sehr bezeichnend auf einem Septimenakkord, auf einer Dissonanz, die neues Leben, alles, nur keinen Tod bedeutet. Denn wer tot ist, strebt nicht mehr, braucht nicht mehr gelöst zu werden. Und nun, nach dieser sehr freien eingeschobenen Stelle, eine Fermate, derart, daß der Hörer sich gleichsam darüber besinnen kann, was er gehört hat. Jedem durften Zweifel kommen, ob denn das Veilchen wirklich tot sei, und wer noch darüber im Zweifel war, dem sagt es nun der Schluß: „es war ein herzigs Veilchen", welche Worte mit der vollständig gleichen Musik und der ganz gleichen Vortragsbezeichnung gegeben werden wie zu Anfang des Liedes, als das Veilchen gesund und frisch auf der Wiese stand. Der Fußtritt der Schönen hat ihm nichts anhaben können, und wir schreiben nun in Gedanken unter die Worte: Es war ein stolzes Veilchen, wodurch mit einem einzigen Worte alles gesagt ist.

Das ist im Gegensatz zum Goetheschen das Mozartsche Veilchen, und es ist wirklich weiter nicht so sehr viel dabei, des Meisters Absichten herauszufinden; denn klarer schreiben als Mozart in einem solchen Fall kann man überhaupt nicht. Wir werden uns mit dem Fall aber doch noch etwas weiter beschäftigen müssen, z. B. auch zu fragen haben, wie denn Mozart dazu kam, so eigenmächtig vorzugehen, und ferner gibt es auch stilistisch gar manches zu bemerken, was noch nicht bemerkt worden ist; denn die Masse der Literatur über Mozart steht ja wirklich nicht im Verhältnis zur Qualität. Ich habe bis dahin vermieden, von Mozarts „Veilchen" als von einem Liede zu sprechen, und auch hierüber mögen die Leser bis zum nächsten Heft nachdenken. Vor allem aber mögen sie sich zunächst in das Geheimnis von Mozarts „Veilchen" vertiefen. (Schluß folgt.)

Das Kinderspiellied in musikalischer Beziehung

Von H. M. Gärtner, Voerde

Das Kinderspiellied ist den meisten Musikern etwas Unbekanntes. Sie hören es flüchtig auf der Straße, vielleicht auch von den eigenen Kindern, ohne sich der Mühe zu unterziehen, nur einmal näher hinzuhören, um dieses bescheidene Blümlein, das still und verborgen bei Kindern ein merkwürdiges Eigenleben führt, näher kennenzulernen. Man hält es für eine Abart des Volksliedes, ohne sich weiter darum zu kümmern und einen Blick auf seine sonderbare Struktur zu werfen, oder aber vermutet darin etwas ganz primitiv Kindliches, ohne zu ahnen, daß in diesem scheinbar Primitiven ein Stück primären Musikgeschehens steckt.

Das Kinderspiellied — ich nenne es absichtlich so im Gegensatz zu dem komponierten Kinderlied — ist uralt. So alt wie seine Worte, die in der Mythologie unserer Vorfahren wurzeln. Es ist als sicher anzunehmen, daß unsere Vorväter sangen und daß sich mit den Worten auch die Melodik — nicht nur das einzelne Lied — in ihrer einzig dastehen-

den Weise erhalten hat. Diese Annahme hat viele Wahrscheinlichkeiten für sich. Der melodische Bau ist denkbar einfach, klar, ganz unkonstruktiv, und wo es anders scheint, ist der durch ungünstige Vorbilder bedingte Einschlag unschwer zu erkennen. Wo das Kinderspiellied sich rein erhalten hat, offenbart sich in der Melodik die Kunst unserer Vorfahren. Und es hat verstanden, sich von der Bevormundung der höfischen und kirchlichen Musik frei zu halten. Nicht eine Spur des Minnegesanges ist darin zu finden, und durch das Dur, das ausschließlich für das Kinderlied in Frage kommt, wurde jeglicher kirchliche Einschlag vermieden, so daß es Kinderspiellieder in den Kirchentonarten oder in Moll einfach nicht gibt. Auch Madrigal und Volkslied haben keinen Einfluß auf dieses Lied ausüben können. Infolgedessen hat sich das Kinderspiellied in seinem Urzustand rein zu uns hinüber gerettet.

Eine ganz bestimmte, sonst nirgends in der europäischen Musik sich vorfindende Form liegt der Melodik dieser Liedgattung zugrunde, die in der Sexttonreihe c—a ihr Wesen bekundet. Innerhalb dieser singt das Kind mit Vorliebe in Sekundschritten unter Bevorzugung der fallenden kleinen Terz. Der Leitton wird meist ängstlich vermieden, so daß das Ganze mehr wie eine melodische, unterbrochene Linie wirkt, ohne mit einem überzeugenden Schluß zu endigen, oder aber in den letzten Takten führt die sich drängende Dominante mit einem kühnen Sprung zur Tonika. Beispiel 1, 9 und 13. Die vermeintlichen Halbschlüsse in dem ersten Teil der Beispiele 1, 8, 10, 11, 12 und 14 sind lediglich melodische Ruhepunkte, die in sich eine Spannung bergen, ohne aber zur Entspannung zu führen. Die einzelnen Motive sind durchweg zweitaktig im scharfen, das Lied beherrschenden Rhythmus, so daß trotz der häufigen Wiederholung eine gewisse Lebendigkeit sich nicht absprechen läßt. Durch diese angeführten Merkmale erhalten die Kinderspiellieder einen ganz persönlichen Stempel und „wären uns diese Weisen nicht von Jugend an vertraut, sie würden gewiß den Eindruck großer Altertümlichkeit auf uns machen". (Friedrichs.)

Nun ist aber auch klar, daß die obengenannten Merkmale gleichzeitig eine gewisse Einförmigkeit bedingen, über die das Kinderspiellied nicht hinwegkommt. Wenn Böhme von einer stereotypen Form dieses Liedes spricht, ist ihm durchaus beizupflichten.

Typische Beispiele mit den Hauptmerkmalen sind folgende Lieder:

Beispiel 1. Von der Ruhr.
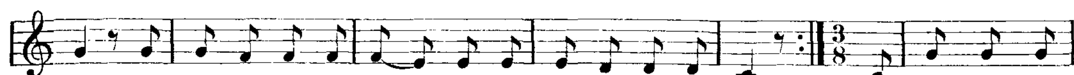
Zie - het durch, zie - het durch, durch die gold - ne Brük - ke, sie ist ent - zwei, sie
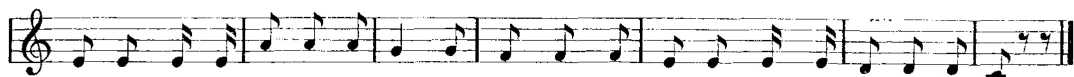
ist ent - zwei, wir woll'n sie wie - der flik - ken. Mit was? Mit was? Mit ei - ner - lei, mit

ei - ner - lei! Das letz - te Paar, das jetzt noch kommt, das soll ge - fan - gen sein!

Beispiel 2.

1. Häns - chen saß im Schorn - stein und wichs - te sei - ne Schuh, und wichs - te sei - ne
2. Häns - chen, wenn du frei - en willst, so frei - e nur an mir, so frei - e nur an
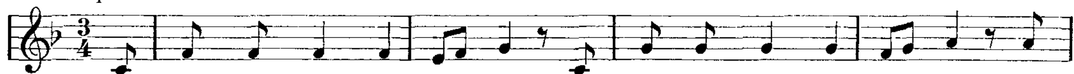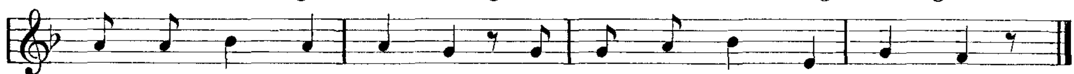




Nun ist klar, daß einzelne Lieder sich nicht rein erhalten haben und ihres Alters wegen starken Einflüssen unterworfen waren. Recht ungünstig ist die Wirkung des sentimentalen Volks- und Soldatenliedes, das Lied des Hinterhauses und der Fabrikräume, daß seine innere Hohlheit durch gesteigerten Ausdruck verdecken will. Wer kennt sie nicht! „Ein Grenadier auf Posten stand" und „An einem Bach, der rauschend floß". Nur zwei Proben; aber ich glaube, jeder weiß, was ich meine.

Es gibt eine ganze Reihe von Liedern, bei denen ihre Patenschaft leicht festzustellen ist. Es seien einige angeführt.

Beispiel 3.
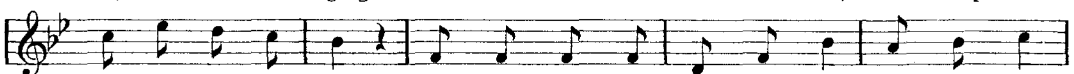




Beispiel 4.
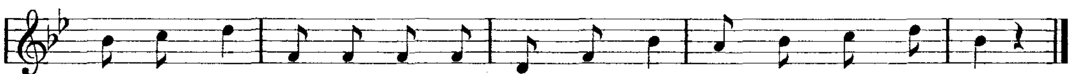


Beispiel 5.
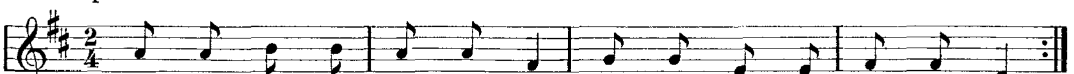








Beispiel 6.



O du mein Nek - kar - tal, du al - ler - schön - stes! Und wenn der Flie - der blüht, dann komm ich wie - der, und wenn der Flie - der blüht, dann komm ich heim, und wenn der Flie - der blüht, dann bist du mein.

Beispiel 3 ist infolge dieser sequenzartigen Steigerung vom Kunstlied beeinflußt und zeigt in seinen beiden letzten Takten eine sentimentale Süßlichkeit, bedingt durch den Septimakkord, der dem Kind sonst nicht liegt, und der sehr selten in diesen Liedern anzutreffen ist. Wo es aber der Fall ist, da ist er von draußen hereingebracht worden.

Beispiel 4 erinnert durch den Schluß stark an 3. Das nächste Lied (5) mit seinem übertriebenen Ausdruck stammt bestimmt von der Straße. Sein Kehrreim ist kindlich, jedoch nicht stilecht. Das nächste Beispiel ist eine unglückliche Zusammenkittung von Kinderspiellied und Gassenhauer in seiner ausgesprochenen Plattheit. Es sind hier zwei Gegensätze, wie man sie sich schärfer nicht denken kann.

Bisher wurde die Modulation im Kinderspiellied verneint; jedoch bin ich beim Sammeln auf solche gestoßen, die stutzig machen müssen. Modulationen zur Unterdominante! Eine solche zur Oberdominante ist unter dem Einflusse des Kunstliedes zu verstehen, was folgende Beispiele zeigen mögen.

Beispiel 7.

Rin - gel, Ran - gel, Rei - he, 's sind der Kin - der drei - e, sit - zen un - term Hol - der - busch, ru - fen al - le husch, husch, husch!

Beispiel 8. Aus dem Bergischen.

Schmet - ter - ling, du klei - nes Ding, such' dir ei - ne Tän - ze - rin. Hei - ras - sa! Hei - ras - sa! Ei, wie lu - stig tanzt man da! Lu - stig, lu - stig, wie der Wind, wie ein ech - tes Blu - men - kind! Lu - stig, lu - stig, wie der Wind, wie ein Blu - men - kind!

Der Schluß in 7 reicht dem Liede nicht zur Zierde, und es ist wohl so, daß eine unberufene Hand das Lied verstümmelte. Wie anders die Modulation in Beispiel 8. Es scheint so, als ob hier jemand sich verlaufen hat und den Weg nicht zurückfinden kann. Es sind hier eben zwei verschiedene, wesensfremde Motive zum Aufbau benutzt worden, die

diese Modulation bedingten. In den folgenden Liedern mit Modulation zur Unterdominante liegen die Verhältnisse ähnlich.

Beispiel 9. Von der Ruhr.

Al - le die dies Spiel-chen lie - ben, neh- men sich recht wohl in acht,
die - sen Ring von sich zu schie-ben, denn er ist auf Pfand be-dacht!

Jung- frau, dreht euch nicht her - um, es geht ein bö - ser Ring her - um, Ge-

sel - len, nehmt euch nur in acht, daß ihr nicht wer-det aus-ge - lacht! Eins, zwei, halt!

Beispiel 10.

Pe - ter - si - lie, Sup - pen - kraut wächst in un - serm Gar - ten,
un - sre . . . . ist die Braut, soll nicht län - ger war - ten.
Ro - ter Wein,

wei - ßer Wein, mor - gen soll die Hoch - zeit sein. Und was dann? Und was dann?

Un - ser . . . ist der Mann!
Sa - ßen hin-term Dor - nen-busch,
ga - ben sich den Hoch-zeits - kuß.
Schö - ner, grü - ner,

schön schmeckt der Wein am Rhein, juch - he! Schö-ner, grü-ner, schön schmeckt der Wein am Rhein!

Beispiel 11.

Ro - te Kir-schen eß ich gern, schwar-ze noch viel lie - ber.
In die Schu - le geh ich gern, al - le Ta - ge wie - der.
Hier wird Platz ge - macht

für die jun - gen Da - men! Sitzt der Kuk - kuck auf dem Dach, kommt der Re - gen,

macht ihn naß, kommt der lie - be Son - nen-schein, die - se, die - se soll es sein.

Beispiel 12.

Es geht ei - ne Zip - fel - mütz in un - serm Kreis her - um, wi - de - bum!

Drei - mal drei ist neu - ne, weißt ja, wie ich's mei ne, zwan - zig ist ja zwei - mal zehn,

Zip - fel - mütz bleib stehn, bleib stehn, bleib stehn! Sie rüt - telt sich und schüt - telt sich und

wirft die Bei - ne hin - ter sich, wir klat - schen in die Hand, wir bei - de sind ver - wandt!

Die obigen vier Lieder entsprechen in ihrem Aufbau den Gesetzen des Kinderspielliedes, um so sonderbarer mutet die Art an, wie die Modulationen durchgeführt worden sind. Bei 9 und 11 folgt keine Rückmodulation, dadurch wird der neue Einsatz ungenau und die Lieder werden von den Kindern sehr unrein gesungen. Anders ist es bei dem nächsten Liede, wo die Kinder den bekannten Studentenrundgesang benutzt haben. Die Zusammenstellung ist hier recht originell.

Zu verstehen sind diese Modulationen, wenn man das Kunstschaffen zum Vergleich heranzieht, das von der Formel I—V—I beherrscht wird. Alles harmonische Geschehen dreht sich um diese Kadenz, und selbst die Modulation verläuft in dieser Richtung, von der Tonika zur Dominante und weiter bis zur Wechseldominante. Zwischen Tonika und Dominante ist ein ewiges Pendeln, alles andere beherrschend. Beim Kinderspiellied liegen die Verhältnisse ähnlich, nur daß hier das Pendel zur entgegengesetzten, zur plagalen Seite ausschlägt nach der Formel I—IV—I. Beispiel 2, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 und 13. Somit führt auch die Modulation zur Unterdominante. Da jede Modulation für sich schon eine höhere Stufe der Entwicklung darstellt, so ist ihr Vorkommen im Kinderspiellied äußerst selten.

Zum Schlusse noch einiges über den Takt. Der Zweitakt herrscht vor und lehnt sich immer streng an das Versmaß an. Wo dieses eine Abweichung erleidet, geht die Melodie mit, so daß ein Taktwechsel entsteht, dessen lebhaftere Gestaltung dem Liede zum Vorteil gereicht. Beispiel 2, 9, 13 und 14.

Beispiel 13.

Dort auf je - nem ho - hen Ber - ge, dort in je - nem tie - fen

Ta - le ging ich einst spa - zie - ren, ging ich einst spa - ziern.

Beispiel 14.

Wen soll ich nach Ro - sen schik - ken, Ro - sen schik - ken? Ro - te Ro - sen auf mein

Hut, die hab' ich gern, die stehn mir gut! Ro - sen auf mein Hüt - chen!

Einen scharfen Gegner hat das Volkskinderlied in den Volkstänzen erhalten, die es überall verdrängen. Die heutigen Kinder kennen nur noch einen geringen Teil dieses Edelgutes, und es ist auffallend, daß ein großer Teil meiner gesammelten Lieder von den Müttern stammt. Es wäre schade, wenn diese Lieder nicht wieder Allgemeingut würden.

Bezogene und unbezogene Töne: Der Schlüssel zum Streit um die Anschlags-möglichkeiten auf dem Klavier

Von Albert Wellek, Prag

Der letzte Beitrag zu unserer pianistischen Streitfrage, von Eugen Tetzel selbst, dem wir wohl die meiste Maßgeblichkeit unter den Bisherigen beimessen dürfen, hat zum mindesten einen unbestreitbaren Gewinn der Debatte zutage gefördert: Für beide Parteien nämlich scheint es nunmehr grundsätzlich festzustehen, daß zwischen statischer und dynamischer Musikbetrachtung (wie ich es nenne) im Ergebnis sowohl, als auch in ihrem methodischen Werte, ein grundsätzlicher Unterschied, wenn nicht gar Gegensätzlichkeit bestehe.

Tetzel hat auch gleich eingangs den sehr lehrreichen Vergleich mit den Farbenverhältnissen fürs Auge (in der Optik) gestreift, und ich möchte diesen glücklichen Einfall zunächst einmal ein Stück weiterverfolgen.

Seit Wilhelm Ostwald wissen wir von einem Unterschied zwischen „unbezogenen“ und „bezogenen Farben“, welcher unserem Unterschied von Statischem und Dynamischem entspricht. „Unbezogen“ ist eine Farbe dann, wenn sie nicht im Raume, sondern gewissermaßen nur in der Fläche, z. B. durch ein „Dunkelglas“ (so daß jede andere Farbe und jeder Gegenstand aus dem Gesichtsfeld ausgeschlossen bleibt), also als reines Farblicht, nicht als Körperfarbe, wahrgenommen wird. „Bezogen“ ist sie hingegen dann, wenn sie im Raume, an Körpern und in Wechselbeziehung zu anderen Farben angeschaut wird. Der Unterschied zwischen beiden Arten von Farben ist der, daß den unbezogenen außer dem Farbton (der Spektralfarbe) nur noch ein bestimmter Helligkeitsgrad (= Weißgehalt) eignet; während bei den bezogenen zu diesen beiden noch eine dritte Qualität, nämlich der Schwarzgehalt, hinzutritt. Da nun die Malerei notwendig immer eine Mehrzahl von Farben und natürlich im Raume oder mindestens in einer Fläche darstellt, die ihrerseits im Raume angeschaut werden muß, — so ist es klar, daß in der Kunst nur bezogene Farben vorkommen. Die unbezogenen (stets schwarzfreien) Farben verhalten sich hierzu nur theoretisch als Elemente; denn da im Augenblick, wo man eine solche in ein Bild einführt, sie bezogen (und mithin eventuell schwarzhältig) wird, so kann man ein Gemälde aus unbezogenen Farben (sowohl tatsächlich als logisch) weder zusammensetzen, noch es in solche zerlegen. Gesetzt, es wäre z. B. möglich, einen Farbfleck auf einem Bilde unter ein Dunkelglas zu nehmen, so würde man wohl eine unbezogene Farbe, aber kein Bild, mithin nichts Malerisches mehr sehen können. Eine solche Betrachtungsweise, und überhaupt die unbezogene Farbe, hat also gar kein künstlerisches, sondern lediglich physikalisch-optisches Interesse.

Ganz genau so liegen die Verhältnisse, wie ich schon letzthin (im Juniheft) angedeutet habe, zwischen bezogenen und unbezogenen Tönen; nur daß hier (in der Musik) an Stelle der Raumbezogenheit die Zeitbezogenheit tritt. Doch auch das Nichtwechseln der Tonhöhe, das bloße Andauern des Tones bedeutet eine Bezogenheit: im Augenblick, wo ein Ton irgendein Verhältnis zur Zeit besitzt — nicht nur erst zu anderen Tönen —, ist er bereits bezogen (oder „dynamisch“). Der unbezogene, ohne Rücksicht auf die Zeit betrachtete „Einzelton“ — das sieht nun jeder klar — ist also für die Musik ein rein theoretischer, hypothetischer Fall, so wie für die Malerei die unbezogene Farbe.

Alle Fragen, die diesen zeitlosen „Ton an sich" angehen, sind Fragen der Akustik (nicht bloß als einer physikalischen, sondern auch als einer physiologischen Disziplin), also wissenschaftlich, nicht künstlerisch von Belang. „Der Ton an und für sich" ist nicht, wie H. Bohl zuletzt, über meine früheren Ausführungen hinweg, behauptet hat, „das eigentlich Primäre der Musik", sondern der Akustik.

Auch Tetzel und ich selbst sind uns bisher über diese genaue Grenze zwischen dem Statischen und dem Dynamischen noch nicht ganz im klaren gewesen, und er scheint den „Einzelton" bald mit, bald ohne zeitliche Ausdehnung für das statische Element zu nehmen. Sein Standpunkt erhält seine allgemeinste wie auch schroffste Form und Ausdehnung zum Schluß seines Aufsatzes, wo es heißt: „Sogar die Klangfarbe selbst kommt nur subjektiv durch empfindungsmäßiges Zusammenfassen der objektiv allein vorhandenen (!) Tonhöhen mit ihren Tonstärken als psychische Komplexwirkung zustande". Folgerichtig verficht er im besonderen die Anschauung, daß es auf dem Klavier Verschiedenheiten der Klangfarbe, ja Klangfarbe überhaupt, beim einzelnen Tone nicht geben könne.

Daß nun der Klangfarbe nichts Akustisches zugrunde liege (er nennt es fälschlich „Objektives" — während doch ein gesetzmäßig und allgemein eintretendes Psychologisches ganz ebenso objektiv ist!) —, das widerspricht derselben wissenschaftlichen Tradition, auf deren Autorität er sich andererseits, mit Hinblick auf das Klavier, beruft, und die er dort über jeden Angriff erhaben findet. Es ist dies sogar offenkundig irrig, denn da auch ein unbezogener Einzelton seine Klangfarbe hat (z. B. ein einzelner Geigenton anders als ein einzelner Flöten- oder Violoncelloton bei übrigens gleicher Tonhöhe und Tonstärke), so ergibt sich, daß die Klangfarbe schon eine primäre Eigenschaft des Tones, nicht erst die Resultante des musikalischen Zusammenhanges ist. Das hat man ja immer schon gewußt und hiefür (wie ich schon letzthin erwähnte) die akustische Erklärung gefunden, daß die Form der Schwingung (d. h. Resonanz, Anschlag oder Ansatz usf.) und die von ihr bestimmte Obertöneverteilung die Unterschiede der Klangfarbe ausmache. Was indessen den einzelnen Klavierton betrifft, so ist es ja wohl denkbar, daß er in einem hypothetischen Augenblick ohne zeitliche Ausdehnung (etwa dem des Anschlags) nur die eine allgemeine, durch die Beschaffenheit der Resonanz, der Hämmer und Saiten gegebene Klangfarbe des Klaviers aufweisen würde, und keine besondere Farbe des Anschlags. Zum mindesten, wenn wir voraussetzen, daß die Mechanik so exakt sei, daß stets mit mathematischer Genauigkeit (natürlich ohne Benutzung des linken Pedals) dieselbe Stelle des Hammers die Saite berühre und die Gewichtsverteilung auf die einzelnen Teilchen des Hammers beim Anschlag (daher auch die Richtung des Anschlags) belanglos sei.

Allein jeder konkrete Ton ist ein zeitlich bezogener; schon seine physikalische Hervorbringung durch die Schwingung erfordert Zeit, und ebensowenig wie ein Bild in unbezogene Farben, ist er in einzelne Momente oder Phasen ohne zeitliche Ausdehnung zerlegbar, es sei denn auf dem Papier — für die Statistiken des Akustikers. So hat erfahrungsgemäß z. B. ein Staccatoton eine andere Klangfarbe als ein ausgehaltener, und dies ist denn doch zweifellos Sache des Anschlags. Über die Verschiedenheit des Nachklangs — was abermals vom Anschlag abhängig ist — verbreitet sich ja Tetzel selbst. Ich glaube übrigens nicht, daß man durch Experimente der Frage ernstlich näher kommen wird; aber soweit es sich um die akustische, also musikalisch nicht mehr unmittelbar interessante Seite der Sache handelt, möchte ich hiefür (zu allem Überfluß) noch einen sehr einfachen und drastischen Versuch vorschlagen. (Hiebei stelle ich es jedermann gerne frei, es aus ästhetischen Rücksichten beim bloßen Gedankenexperiment bewenden zu lassen.)

Man lasse einmal einen wohlgeschulten Pianisten aus aller Kraft (fff) einen Ton anschlagen, und schlage dann selbst mit der Faust, oder besser noch mit der Schmalseite der Hand (womit die japanischen Ringkämpfer einander die Schädel zu spalten pflegen) in die Taste; — man wird so umso eher denselben Ton treffen können. Ich bezweifle nun, daß sich die beiden Töne, da beide mit äußerstem Kraftaufwand hervorgebracht sind, in der Tonstärke merklich unterscheiden werden, einmal psychologisch, dann auch, was ihre physikalische Entstehung betrifft, in der Endgeschwindigkeit, mit welcher der Hammer in beiden Fällen an die Saite anprallen



Ella von Schultz-Adaiewsky
in jüngeren Jahren

Kunstbeilage zur „Zeitschrift für Musik". Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg



Ella von Schultz-Adaiewsky
im Alter

wird. Psychologisch ist übrigens Tonstärke und Tonstärke zweierlei, und auch räumlich vielfach bedingt: von nah wird wahrscheinlich der zweite unkünstlerische Anschlagston, von ferne der erste künstlerische als stärker wahrgenommen werden; gar nicht zu reden von der individuellen Apperzeption.

Den Unterschied, den man, trotz den von Tetzel angeführten Autoritäten, nicht wohl leugnen kann, auch physikalisch zu erklären, bleibt Sache der Physiker, denen ich also die Frage, eher als ihr Vorhandensein zu bestreiten, nochmals ans Herz legen möchte. D. h. wenn die Physik wirklich kein Theorem, dies zu erklären, in Bereitschaft haben sollte, so muß eben eines gefunden werden; und wenn ich mich auch dem Erklärungsversuch von Erich Hoffmann aus mehreren Gründen nicht anschließen kann, so finde ich gleichwohl, daß irgendeine Erklärung nötig bleibt.

Ich betone abermals, daß diese ungelöste Frage der Physik von unserem musikalischen Problem abseits liegt, und wenn sich nun unser Streit auf diesen ungelösten Rest zurückführt, so würde ich es dem nicht übelnehmen, der fände, wir hätten da mit vereinten Kräften und viel Fleiß — taube Nüsse geknackt.

Ich kann daher auch der Meinung des Klavierspielers in dieser Frage — vorausgesetzt, daß er eine hat, haben kann — weiter gar keine Bedeutung beimessen. Ebensowenig finde ich freilich, daß es besser wäre, wenn er von ihrem Vorhandensein nichts wüßte. Aber zu verlangen, daß er sich über die physikalische Entstehung des Tones, gesondert von der psychologischen, Rechenschaft ablege — welche Sonderung eben rein theoretisch, nur auf dem Papiere möglich ist — ist ebensogut, als forderte man von ihm die Kenntnis der Schwingungszahl jedes einzelnen Tones oder des Werts jedes einzelnen Intervalles (in Brüchen oder in Logarithmen), welche er gebraucht. Dies zu wissen kann natürlich nicht eigentlich schädlich sein, — es ist der allgemeinen Bildung sogar sehr zuträglich; mehr nicht. Nicht voll verstanden wird es allerdings nur beunruhigend und verwirrend wirken; und der Verlauf dieser Debatte lehrt ja klar genug, daß es nicht so ganz einfach ist, mit dieser Frage zurechtzukommen. Die Forderung Tetzels, die er aus pädagogischen Rücksichten stellen zu müssen meint, könnte sich also doch gerade als unpädagogisch erweisen.

In allem übrigen stimme ich mit Tetzel wesentlich überein, und nichts kann mir für meine Lösung der Frage willkommener sein als sein Satz: „Äußerliche Dinge ... als ausschlaggebend für künstlerische Wirkungen erklären, heißt den Schwerpunkt der Kunstübung vom psychologischen auf das materielle Gebiet verschieben ..., ist unmusikalisch.“ Denn gleich darauf gesteht er, daß nur „rein äußerlich betrachtet“, d.h. also unmusikalisch betrachtet, die Musik von „akustischen, objektiv meßbaren Verhältnissen abhängig“ sei. So sind wir uns also auch hierin einig. Und nicht zuletzt muß ich auch in seine Klage über das Mißverständnis einstimmen, dem auch die klarsten und sorgfältigsten Darlegungen in einer Debatte wie dieser unvermeidlich unterworfen sind.

So hat Heinrich Bohl in seiner Erwiderung auf meine Glossen zu seinen „pianistischen Irrungen“ — wie ich soeben erwähnte — den grundsätzlichen Punkt, die Unterscheidung zwischen dem Statischen und Dynamischen, gar nicht zur Kenntnis genommen. Auch war durchaus nicht einzusehen, warum ich wegen meiner Einschränkung des Werts der naturwissenschaftlichen Forschung für die Kunst nicht auch gegen die physikalischen Ansichten Bohls hätte Einwände erheben dürfen! Es handelte und handelt sich mir doch nur darum, eine methodisch mißverstandene Frage in zwei Fragen zu zerlegen, die beide gesondert und nach gesonderten Methoden, einmal naturwissenschaftlich, das andere Mal psychologisch-ästhetisch zu behandeln sind. Des weiteren trifft auch der Einwand, daß Bohl „bei seinen Ausführungen immer dasselbe Instrument voraussetze und voraussetzen müsse“, keineswegs zu, da er doch zum Schluß seines Aufsatzes Versuche vorschlug, nach denen einmal eine harte, einmal eine weiche und elastische Masse anschlagen soll. Derart verschiedene Anschlagsmassen dürften denn doch nur bei verschiedenen Klavieren zu finden sein. — Was schließlich die Illusion betraf, ist es eine alltägliche Erfahrung, daß sie sich durch die Macht der Suggestion vom Wissenden

auf den Unwissenden, vom Künstler auf das Publikum überträgt. Es ist sogar sehr wahr, daß jeder nur das hört, was er hören will, übrigens auch, was er kann: weshalb der Unverständige z. B. einen Orgelpunkt sehr oft weder kürzer noch länger, sondern einfach gar nicht apperzipieren wird. Bohl hat sich hier wieder auf den einzelnen Ton — den Orgelpunkt — berufen, von dem ich natürlich (wie er ja selbst bemerkt) ohne weiteres zugegeben hatte, daß er ungehört bleiben muß, wenn er nicht erklingt (und man auch nicht weiß, daß er erklingen soll). Die Illusion des längeren Fortklingens, von der ich sprach, kann selbstverständlich nur kinetisch, nur durch den Zusammenhang ermöglicht werden, also z. B. durch einen Gedanken, durch eine Melodie, welche auch (akustisch besehen) vielfach durchbrochene Klangreihen zu einem homogenen Ganzen zu binden vermag.

Sapienti sat —, und wollen wir vor allem Musiker sein! D. h. die Finger (womöglich mit guten „Fleischpolstern") der Regung des Innern gehorchen lassen. Dies wäre nun allerdings keine Methode des Klavierspiels, sondern nur die Methode des Musikspiels überhaupt; was das betrifft, wird es ja wohl schwerlich von Schaden sein, wenn man auch weiterhin auf Rundung und Geschmeidigkeit der Anschlagsbewegungen hinarbeiten wird!

Anmerkung der Schriftleitung: Wir glauben, daß die Frage nunmehr genügend erörtert worden ist und möchten deshalb die Diskussion möglichst abbrechen.

Das Bachfest in Berlin

Von Dr. A. Heuß
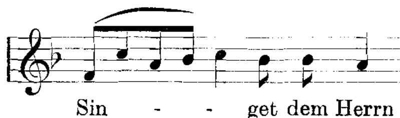
Das Berliner Bachfest war ein Jubiläumsfest der Neuen Bachgesellschaft. 1900 auf Anregung Hermann Kretzschmars gegründet, veranstaltete sie im folgenden Jahre in Berlin das erste ihrer bisherigen vierzehn großen Bachfeste, und die Entwicklung wollte es, daß dieses erste Bachfest gewissermaßen das Signal zu der nun allmählich im größten Maßstabe sich entwickelnden Bachbewegung werden sollte. Selten wohl ist eine künstlerische Gesellschaft zu einer günstigeren Zeit gegründet worden als die Neue Bachgesellschaft, günstig gerade im Sinne einer wirklichen Notwendigkeit. Die frühere Bachgesellschaft hatte 1900 ihre große Arbeit, die Herausgabe sämtlicher Werke Bachs, nach fünfzigjähriger Arbeit vollendet, noch aber war Bach auf seinem umfangreichsten und in gewissem Sinne wichtigsten Gebiet, dem der Kantate, in weiteren Kreisen derart wenig bekannt, daß die Aufführung einer Kirchenkantate im Musikleben eine Seltenheit bedeutete, bei Beschränkung auf einige wenige Werke. Was nun die Neue Bachgesellschaft durch ihre Anregung gerade hierin geleistet hat, gehört zum Erfreulichsten in der ganzen Musikentwicklung unseres Jahrhunderts, es gibt auch heute keinen ernsten deutschen Musiker, der der Gesellschaft nicht direkt oder indirekt verpflichtet wäre. So war das erste Jubiläumsfest innerlich berechtigt und könnte zu allerlei Rückblicken Anlaß geben.

Man denke nur an das erste Bachfest zurück. Von dem damaligen siebenköpfigen Direktorium, bestehend aus Kretzschmar, Schreck, von Hase, Joachim, Wüllner, Blumner, lebt heute ein einziger, Siegfried Ochs. Er war es auch gewesen, der mit Georg Schumann, dem damals noch ganz neuen Dirigenten der Singakademie, außer mit Joachim, das Fest bestritten hatte, und es will wohl etwas mehr als Zufall bedeuten, daß heute, nach einem Vierteljahrhundert, dieselben Männer, Säulen des Berliner Musiklebens, mit noch immer jugendlichen Kräften fast die ganze Last des Jubiläums-Bachfestes übernehmen konnten, das dabei ganz andere Dimensionen hatte wie das Gründungsfest. Damals fanden, auf drei Tage verteilt, nur drei Veranstaltungen statt, heute aber an vier Tagen nicht weniger als sieben offizielle. Sicher, es war des Guten und Schönen etwas zuviel, möglich war diese große Zahl Darbietungen, zu der noch eine ganze Reihe weiterer in Berliner Kirchen kommen, einzig durch die in den letzten Jahrzehnten geleistete Bacharbeit, was noch offenkundiger

dadurch wird, daß das Jubiläumsfest im Frühherbst, unmittelbar nach den probenlosen Sommerferien stattfinden konnte. Bach ist heute ein innerster Bestandteil der großen Chöre der Reichshauptstadt, ein Bachfest größter Ausdehnung kann förmlich auf Kommando angesetzt werden.

Noch in einer anderen, wichtigen Beziehung ist man in dieser Zeit fortgeschritten, abgesehen davon, daß in der Aufführungspraxis Bachscher Werke das notwendige Fundament gelegt worden ist: die Pflege Bachs hat auch Vorgänger und Zeitgenossen erschlossen, und wenn die einzigartige Größe des Thomaskantors dadurch nur in noch hellerem Lichte erstrahlen sollte, ist der Gewinn trotzdem ganz beträchtlich. Auch Heinrich Schütz kam die Bachbewegung zugute, und daß das Berliner Fest diesem großen Manne beinahe einen ganzen Abend widmete, macht eines seiner Hauptverdienste aus.

Von den sieben Konzerten leitete Georg Schumann nicht weniger als vier, nämlich außer zwei Chorkonzerten je ein Orchester- und Kammerkonzert, in welch letzterem er sich auch als Solist auf dem Klavier betätigte, in jener grundmusikalischen Art, die seinem Bachspiel einen besonderen Charakter gibt. Siegfried Ochs gab zwei Chorkonzerten seine Signatur, ein weiteres, und zwar mit Vorbachschen Kirchenkantaten, leitete Karl Thiel, Direktor der Akademie für Kirchen- und Schulmusik, insofern die am wenigsten glückliche Veranstaltung, als Thiel, ein vorzüglicher a-cappella-Dirigent, seinen Madrigalchor gar nicht auf dessen eigenstem Gebiet ins Treffen führte, sondern in Verbindung mit Orchester, und hier stellte der hochverdiente Musiker seinen Mann ganz und gar nicht. Von den fast unmittelbar zu Bach führenden Werken besitzt die stärkste Eindruckskraft Joh. Ph. Kriegers Begräbnisstück: „Die Gerechten werden weggerafft" mit seiner ins Große gehenden Deklamation, wie gerade auf diesem Gebiet fast alle der zum Vortrag gelangenden Werke für unsere Zeit vorbildlich sein können. Sehr Schönes, Mannigfaltiges und gelegentlich geradezu Liebes bietet Zachow in seiner Kantate: „Herr, wenn ich dich nur habe", die auch durch die obligate Mitwirkung einer Harfe bemerkenswert ist. Der 98. Psalm von Schütz wurde leider verbürgerlicht; über das Tempo derartiger Stücke müßte öffentlich disputiert werden. Schütz hat den Anfang, das feurige Melisma-Thema:



für den Schluß, die Doxologie: „Ehre sei dem Vater" nochmals benützt, und zwar so, daß auf jede Achtelnote eine ganze Silbe kommt. Auch wenn das Zeitmaß, wie es geschah, gemütlich genommen wird, hören sich die schnell ausgesprochenen Silben von „Ehre sei Gott" fast putzig an, weshalb unbedingt zwei scharf kontrastierende Tempi anzuwenden sind, was zugleich für den Anfang ein feuriges Tempo gestattet. Der Kunst Schützens wurde man denn auch erst so recht durch das Konzert von Siegfried Ochs froh, der mit seinem Chor, dem der akademischen Hochschule für Musik, bereits erprobte Stücke ins Treffen führte, Stücke, über die sich Ochs auch in seinem Buch „Der deutsche Gesangverein" (II. Teil) ausgelassen hat. Im wesentlichen dürfte sein Chor der gleiche wie der frühere philharmonische sein, den er aber hinsichtlich Klangintensität doch wohl nicht ganz erreicht. Und es liegt im Wesen von Ochs' Direktionsweise wie auch etwas der gewählten Werke begründet, daß nach dieser Seite hin das Äußerste in Frage kommt. Ochs reißt die Zuhörer, wenn er die Klangmassen immer mehr steigert, in neuer Art mit, daß man in eine Art Rekordstimmung gelangt, man gerade als lebhaft mitmachender Zuhörer beinahe um die ästhetische Grundeinstellung gebracht wird und man Chor und Dirigenten zurufen möchte: Nun noch ein Äußerstes, ein Letztes; welches Alleräußerste sich denn doch nicht geben ließ und vielleicht überhaupt nicht geben läßt. Wie nun aber Ochs gerade Schütz gibt, ist in seiner Art etwas Außerordentliches und zeigte sich gerade auch in den Stücken ohne Chor. Es kamen drei biblische Szenen, die Dialoge „Pharisäer und Zöllner", ferner „Weib, was weinst du?" und „Der zwölfjährige

Jesus im Tempel" zum Vortrag, und wie hier, mit Hilfe scharf unterwiesener Solisten, dem größten deutschen Phantasiemusiker und ersten großen Charakteristiker in der deutschen Musik sein Recht wurde, war wert, durch Grammophon-Aufnahme einer späteren Zeit übermittelt zu werden. Wie denn die Neue Bachgesellschaft sich ein Verdienst erwürbe, durch derartige Aufnahmen einer späteren Zeit einen klaren Begriff von unserer ganzen Auffassung Bachs usw. zu geben; denn auch wir werden „historisch", der Vortrag ist nicht nur individuell, sondern auch zeitlich bedingt. Den stärksten Eindruck machte von den drei Stücken das erste auf mich. Wie Schütz es zustande bringt, auch das spezifisch Heuchlerische und Selbstgefällige im Pharisäer zum Ausdruck zu bringen, während der Zöllner durch wenige Herzenstöne in seine Seele blicken läßt, hat ihm wohl überhaupt noch kein Komponist nachgemacht; sind doch Heuchelei und Selbstgefälligkeit nach Ansicht der Ästhetiker der Musik verschlossen; es geht aber doch, in der Vokalmusik natürlich. Hingegen ist für mich das von Schneider bearbeitete machtvolle Chorstück „Zion spricht", ähnlich wie bei der Leipziger Aufführung, immer noch Problem geblieben. Wir suchen der Größe der Phantasieeingebung wie gleich am Anfang durch Häufung von Klangmassen beizukommen, was einen dynamischen Klex ergibt; das Spezifische dieser Stellen, das ungeheure selbständige Leben der etwa Dutzend verschiedenen Stimmen, geht aber verloren, wird, als ob es sich um eine rein harmonische Klangmasse handelte, auf einen einzigen Punkt, d. h. eben einen Klangklex, festgelegt. Mit der Erzielung äußerer Intensitätswirkungen alter Musik gegenüber, stecken wir eben immer noch tüchtig im 19. Jahrhundert drinnen; und es ist leider zweifelhaft, ob die moderne Musik, die gerade auch nach dieser Seite hin vorgehen wollte, stark genug sein wird, um auch wieder einem inneren Intensitätsideal zum Recht zu verhelfen; im Gegenteil ist man in dieser Beziehung bereits bei Kompromissen angelangt. Mehr flächenhaft scheint ein neu aufgefundenes und von Heinrich Spitta herausgegebenes Stück „Es erhub sich ein Streit" für vier Chöre und Orchester angelegt zu sein, ein kolossales Schlachtenstück von einer so großartigen Konzeption, daß es tatsächlich eines Sebastian Bach bedarf, um in seiner Kantate über den ähnlichen Text auf Grund seines episch-monumentalen Stils gleichstarke und schließlich doch noch stärkere Wirkungen zu erzielen. Ochs bot, zur Gegenüberstellung, sogar beide Michaeliskantaten („Es erhub sich" und „Nun ist das Heil"), wofür man noch im besonderen zu danken hat. Es war mir von besonderem Interesse, wie Ochs die beiden Sätze gab. Er setzt den ersten gleich mit einer derartigen Spannung ein, daß er während des ganzen Satzes gezwungen ist, $^3/_8$ zu dirigieren und den schwingenden, balancierenden Rhythmus von ♩. (drei Zählzeiten im $^6/_8$-Takt als Einheit) beiseite zu setzen; zur Intensität gesellt sich durch dieses Zerteilen eine gewisse Aufregung, was wieder das Gefühl erweckt, als kämpfte Bach noch unmittelbar, stünde nicht, wie es auch mir scheinen will, über der Sache. Hingegen nimmt Ochs „Nun ist das Heil" außerordentlich breit und wuchtig, vielleicht unter der Phantasievorstellung, als würde der Kampf mit riesenhaften, aber etwas klobigen Kämpfern unternommen. Mir war dieses Tempo zu schwer und langsam-wuchtig, die Beweglichkeit kommt zu kurz, wie auch schließlich der Eindruck etwas nivelliert wird. Ochs brachte aber nicht nur Gewaltstücke, sondern in seinem Konzert in der alten Garnisonkirche — die anderen großen Chorkonzerte fanden alle in der Philharmonie statt — ganz anders geartete, zwar ebenfalls altberühmte Werke, denen man aber mit um so größerer Spannung entgegensah. Gerade das erste, die einzig dastehende Choralkantate: „Christ lag in Todesbanden", bot mir aber teilweise eine starke Enttäuschung, vor allem in dem für mich tiefsinnigsten Stück des ganzen Werkes: „Den Tod niemand zwingen kunnt", das heute, wie auch die Erläuterungen im Festbuch von Dr. Blume zeigten, eigentümlichen Mißverständnissen ausgesetzt ist. Ochs gab diese Strophe sogar *pp*, mit der Wirkung, daß der Baß, der unaufhörlich mit seinem Sekundenintervall nicht anders als „den Tod" spielt, kaum hörbar war, der Chor aber bei dieser halb tonlosen Stärke ohne jeden Nachdruck singen mußte, wodurch die grandiose Melancholie des Satzes verloren geht; leider mißglückte, wohl gerade wegen mangelnder Dichtigkeit, die wunderbare G-Dur-Stelle, wie denn einmal auf dieses Werk, einem Gegenstück etwa zu Dürers Ritter, Tod und Teufel, näher eingegangen werden

soll. Ich weiß wohl, daß Ochs auch hier irgendein bestimmtes Phantasiebild vor Augen hat, wie seine Stärke gerade darin besteht, Musik leibhaftig zu sehen und danach den Vortrag zu gestalten, was die Besitzlosen, d. h. die Besitzer von keiner Phantasie, etwa den Vorwurf Ochs gegenüber erheben läßt, er habe es auf Effekte abgesehen. Das stimmt ganz und gar nicht, denn diese „Effekte" sind durchaus Ausfluß dieser seiner lebendigen Phantasie. Für mich fehlte beim Vortrag fast der ganzen Kantate die Härte — wie schlapp z. B. die punktierten Achtel in der 6. Strophe —, jenes Gefühl der Unerbittlichkeit, Schicksalsnotwendigkeit, die der Kantate ihren Charakter gibt. Ein heikles Kapitel sind die so halb von Bach verlangten Piccoli in der Kantate: „Ihr werdet weinen und heulen"; ich finde sie, vor allem im Rezitativ, derart unpassend, daß ich mich noch jetzt nicht über ihre Wirkung beruhigen kann. Ochs gehört — was kaum genug betont werden kann — zu den peinlichsten Vollstreckern von Bachs Vorschriften, hier scheint es sich mir aber um etwas noch nicht Aufgeklärtes zu handeln. Den stärksten Eindruck vermittelte in diesem Konzert die „Wachet-auf"-Kantate, die in einer inneren Steigerung angelegt war, daß das Schlußduett geradezu etwas Rauschartiges erhielt und sich beim darauffolgenden Choral die Zuhörer beinahe spontan von ihren Plätzen erhoben, glücklicherweise ohne ihn mitzusingen. Unbedingt, die beiden Siegfried Ochs-Konzerte waren bedeutsamste Leistungen.

Georg Schumann ist ein Musiker ganz anderer Art und da die Gegensätze Schumann — Ochs sich in mannigfachsten Abstufungen finden, so war es wirklich an der Zeit, daß Berlin mit seinen beiden Bach-Repräsentanten wieder einmal als Festort gewählt war; denn an diesen in sich begründeten Gegensätzen kann jeder Bachdirigent und Bachfreund lernen. Schumanns tiefgewurzeltes Musikertum ist bekannt, er bot mir aber insofern eine sehr freudige Überraschung, als er, seit ich ihn vor dem Krieg mit seinem Chor in Bachschen Werken hörte, hinsichtlich Verfeinerung und stärkerer Phantasiebetätigung ganz erheblich fortgeschritten ist und sein gesundes, früher — und auch gelegentlich jetzt noch — aber nicht zum wenigsten auf Derbheit gestelltes Musizieren nunmehr auch mit differenzierten Klangleistungen in Verbindung zu bringen vermag, und es war mir, da hierüber gar kein Zweifel herrschen kann, sonderbar, daß dies in Berlin nicht stärker auffällt. Statt vieler Beispiele nur ein einziges: die eigenartigen, auf absolute Weise überhaupt nicht zu deutenden Akkorde am Schlusse des zweiten Satzes des ersten brandenburgischen Konzerts ließ Schumann ganz mystisch und in eigenartigster Abdämpfung spielen, wie, nebenbei bemerkt, seine Herrschaft über das Orchester ihm unter den Chordirigenten einen besonderen Platz sichert. Was die Singakademie anbetrifft, so gehört sie klanglich zu den allerschönsten Chören, die ich kenne; ihr Klang ist von einer edlen Fülle, ergiebig nach beiden Seiten hin, die Technik gut ausgeglichen, meist sehr deutlich in den Melismen, wenn auch nicht direkt virtuos, die höchsten Töne noch so voll, daß selbst in der Messe sich nicht ein einziger scharfer Ton bemerkbar machte. Die Hohe Messe war Schluß- und Hauptwerk des Festes. Ich müßte auf jeden Satz eingehen, wollte ich meine Ansicht wirklich begründen; Zustimmung und Ablehnung hielten sich vielleicht die Wage. Auch in dieser so bedeutsamen Aufführung zeigte sich mir, daß Bachs Vorschriften, so man sie nicht von Innen zu deuten vermag, entweder gar nicht oder nur mangelhaft beobachtet werden. Nur ein Beispiel: Auch Schumann läßt das ganze Crucifixus piano singen, mit dem Erfolg, daß das am Schluß von Bach verlangte piano so gut wie vollständig ins Wasser fällt. Ich kann aber beweisen, warum der Satz, wie ihn Bach meint, forte gesungen werden muß. Einer der entscheidendsten Sätze ist das Confiteor mit anschließender Allegro-Auferstehung und dazwischenliegendem Adagio. Schumann nimmt den ersten, Allabreve-Teil zwar nicht so langsam, wie er meistens genommen wird, aber von Allabreve ist er doch ziemlich weit entfernt, das Adagio bleibt deshalb unwirksam, das Allegro war aber derart überstürzt schnell, daß überhaupt nichts mehr zu verstehen war. Ganz eigentümlich die beiden Credos, das erste in einem derart reißend schnellen Tempo, daß die Viertel sogar schneller waren als die Achtel im folgenden, feurigen Satz; die Unterschiede nivellierten sich vollständig. Ich müßte, wie gesagt, auf jeden einzelnen Satz eingehen. Man stieß auch hier auf die gefälschten Oboi d'amore in Et in unum, die Fagotte in Quoniam tu solus waren durch Celli verdickt und deshalb überhaupt keine „Hirteninstrumente" mehr, und wüßte ich nicht für

alles Derartige die inneren Gegengründe anzuführen, so könnte ich mir den kategorischen Ton nicht erlauben. Aber es gab Herrliches und fast immer innerlich Angeregtes in der Aufführung; die großen Chöre waren teilweise von einer Monumentalität und zugleich dramatisch belebt, daß man Bachs im Innersten froh werden konnte; eine Besonderheit: das „et in terra pax" ließ Schumann im bewegten Haupttempo singen und es ging ganz gut so. Das erste Kyrie habe ich noch nie so langsam gehört und fast immer piano. Man muß sich da einstellen, kann sich dabei besonders daran erfreuen, wie schön sich jeder neue Themeneinsatz abhebt. Daß Schumann durchgängig Orgel als Begleitinstrument verwendet und den Baß selbst in leichten Stücken mit Kontrabässen gibt, gehört zu dem Verwunderlichsten, was man am Bachfest hörte. Daß an dieser peinlichen und öfters auch gefährlichen Schwerfälligkeit die Berliner Kritiker nicht ihre Feder üben, scheint mir ein Kapitel für sich zu sein. In seinem Kantatenabend brachte die Singakademie als verdienstlichste Werke die fast eine Stunde dauernde und oft angegriffene Jugendkantate: „Ich hatte viel Bekümmernis" — ganz herrlich besonders der Schlußchor vorgetragen — und die eminent feurige Trauungskantate: „Den Gerechten muß das Licht". Man müßte auch bei diesen Werken ins einzelne gehen, um etwas Positives sagen zu können; eigentlich bedürfte es einer besonderen Bach-Zeitschrift, um die vielen gerade inhaltlichen Probleme einer Lösung näherzuführen. Jedenfalls traten gerade auch in diesem Konzert außerordentliche Leistungen zutage.

Über die beiden Instrumental-Konzerte — beide in dem so sympathischen Saal der Singakademie — läßt sich deshalb kurz fassen, weil im ganzen nichts Unbekanntes geboten wurde. Der Fall wäre dies, und zwar in ganz einziger Weise gewesen, wenn dieses Bachfest — wie übrigens in Essen vor einem Jahr versprochen — die Kunst der Fuge oder doch wenigstens Teile von ihr zur überhaupt ersten Aufführung gebracht hätte, der größte Vorwurf, den man diesem Bachfest zu machen hat. Auch ich fühle mich in dieser Angelegenheit insofern nicht ohne Schuld, als ich immer noch nicht, wie schon lange beabsichtigt, unsere Leser auf die außerordentliche Studie Wilhelm Graesers im vorjährigen Bachjahrbuch eindringlichst hingewiesen habe. Bachs letztes Werk erfährt hier zunächst einmal seine geistige Auferstehung, Graeser ist aber — und hierin besteht für später sein Hauptverdienst — auf den kühnen Gedanken gekommen, das Werk auch klanglich der Welt zu schenken, seine Bearbeitungen liegen vor. Daß Berlin, zumal bei dieser Gelegenheit, sich die Erstaufführung des einzigartigsten Werkes, das es in der gesamten Instrumentalmusik gibt, nunmehr hat entgehen lassen, dürfte es einmal bereuen; denn daß der musikalischen Welt eine Überraschung einziger Art bevorsteht, unterliegt keinem Zweifel. Schade, ewig schade, zumal Berlin bei dem Werk ohnedies eine Rolle spielt. So gab es statt dessen fast lauter Bekanntes und man hat eigentlich nur die wichtigsten Solisten zu nennen, die sich betätigten; so die Violinistin Heß und Kulenkampff, die nebeneinander zu hören sehr interessant war. Der greise Heß vertritt die ältere, herbere Schule noch in aller Reinheit und mit jugendlichem Feuer, was besonders in dem Vivaldis-Konzert für 4 Violinen, das neben Bachs Klavierbearbeitung seinen vollen Wert behauptet, zutage trat. Großen Erfolg erspielte sich Alice Ehlers mit Stücken besonders von Telemann auf einem ganz vorzüglichen Steingräber-Cembalo, so daß allgemein bedauert wurde, daß Bach lediglich mit einer Zugabe zu Worte kam. Besonders vermerkt sei die Sinfonie D-Moll für zwei Flöten und Streicher von W. F. Bach, die wie Frühromantik anmutet, im fugierten, ganz vorzüglich unter Schumann gegebenen Satz plötzlich Dämonen entfesselt. Einen Höhepunkt all' dieser Darbietungen bedeutete die Hochzeits-Kantate „Vergnügte Pleißenstadt" in der Rekonstruktion Schumanns, und zwar durch die beiden weiblichen Hauptsolisten Frl. G. Foerstel und E. Leisner, die mit seltener Delikatesse und Pikanterie ihre Arien sangen. Überhaupt hatte man gerade auch in gesanglicher Beziehung nach Bestem ausgeschaut, es sangen weiterhin an erster Stelle eine Eva Liebenberg, ein G. Walter und A. Fischer, als Sopranistin außerdem und in Abstand B. von Vigier. Ausgezeichnet funktionierte das Philharmonische Orchester, in dem sich Holzbläser von seltener Güte finden; zu bedauern war, daß in der Messe nicht W. Heß die Violinsoli spielte; der erste Konzertmeister des Orchesters steht Bachscher Kunst ziemlich fern.

Außer den offiziellen Veranstaltungen, zu denen noch ein Festgottesdienst im Dome gehörte, gab es eine Reihe inoffizieller. In fünf Kirchen fanden zu gleicher Zeit Bachfeierstunden (vor allem Orgelwerke), sowie in sechs Festgottesdienste statt, woraus klar ersichtlich wird, wie stark die Kunst Bachs in Berliner Kirchen Fuß gefaßt hat.

Zur Mitgliederversammlung hat man kritisch Stellung zu nehmen. Diese Versammlungen waren früher einer Aussprache über verschiedenste, vor allem die Kantoren bewegende Fragen gewidmet und haben der Sache Bachs und der Bachbewegung mehr genützt als manches selbst gelungene Konzert. Von einer derartigen Aussprache mußte auch in Berlin abgesehen werden, weil nach Erledigung geschäftlicher Fragen und Anhören zweier diskussionsloser und diskussionsungeeigneter Vorträge sofort wieder ein Konzert einsetzte. Das ewige Musizieren! Man musiziert vier Tage nacheinander vom Mittag bis in die Nacht hinein und hat keine Zeit gerade dafür, was vielen Mitgliedern vor allem am Herzen liegt! Das muß wieder anders werden. Mag in früheren Mitgliederversammlungen auch manches unnötige Wort gesprochen worden sein, es herrschte trotz allem ein geistig angeregtes Leben und mancher Kantor hat aus solchen Aussprachen Anregungen mitgenommen, die ihre greifbaren Früchte getragen haben. Vor allem, es muß wieder geistiges Leben herrschen, d. h. ein solches angeregt werden. Jetzt sind wir so weit, daß einer der Vortragenden, Prof. Dr. H. J. Moser, sich entschuldigte, mit der Prosa des Wortes die Poesie der musikalischen Veranstaltungen unterbrechen zu müssen. Sicher, das sind konventionelle Phrasen, die aber doch nirgends weniger angebracht sind als an Festen, die einem Bach gewidmet sind, also einem Meister, dem es gerade aufs Wort ankam, und zwar in seiner innersten, also wirklich nicht poetischen Bedeutung. Besteht denn die Bachgesellschaft aus poetischen Mädchen — die's ohnedies heute kaum mehr gibt — und musikwütigen Damen? Herrscht vor allem über die geistig-musikalische Auffassung selbst Bachscher Hauptwerke wirklich Klarheit? Man kann heute etwa hören, die Neue Bachgesellschaft habe ihre Mission erfüllt. Diese Ansicht kann nur von solchen geäußert werden, die nicht gemerkt haben, daß gerade das Eigentliche erst getan werden müßte, und worin dieses besteht, braucht an dieser Stelle nicht ausgeführt zu werden. Freilich aber, wenn der letzte Sinn der Gesellschaft genießerische Feste sein sollen, dann kann eingepackt werden; vor allem ein Bach weinte ihr dann nicht die geringste Träne nach. Gerade das Berliner Bachfest, das mit so außerordentlichen Mitteln arbeitete und größere Dimensionen aufwies als jemals ein Bachfest, trotzdem keine Minute Zeit für eine freie Aussprache hatte, gerade dieses Bachfest zeigte sehr klar, wo man bereits angelangt ist.

Auch inhaltlich hatte Mosers mehr als Plauderei gefaßter Vortrag über: Bachs Einwirkung auf das kirchenmusikalische Schaffen der Neuzeit nicht viel mit Bachs zähem Geiste zu tun; im Grunde genommen kam nichts dabei heraus; dabei ist die Frage geradezu brennend. Der zweite, von Arnold Mendelssohn gehaltene Vortrag war lediglich referierender Natur und bezog sich auf ein allem Anschein nach außergewöhnliches a cappella-Werk eines Komponisten um 1850, das mitsamt seinem Autor völlig in Vergessenheit geraten ist, das De profundis von Fr. Ed. Wilsing; mit Bach hatten die von warmer Begeisterung getragenen Ausführungen naturgemäß nichts zu tun. Zu erinnern ist weiterhin an die sehr lehrreiche Ausstellung Bachscher und Weberscher Manuskripte in der Preuß. Staatsbibliothek.

Überaus viel gäbe es über das außergewöhnliche Fest noch zu sagen, aber wir müssen uns bescheiden. Wie heute alles, macht auch die Neue Bachgesellschaft eine Krise durch, keine äußere — denn sie steht fester wie jemals —, wohl aber eine innere. Möge gerade das Berliner Bachfest recht innerlich nachdenken lassen.

Ella von Schultz-Adaiewsky

Nachruf von Erich Kraack, Köln

Am 29. Juli ds. Jahres ist in Bonn a. Rh. die Komponistin und geistvolle Musikforscherin Ella von Schultz-Adaiewsky gestorben, nachdem sie noch im Februar ds. Jahres ihren 80. Geburtstag bei jugendlich-wachem Geist und in heiterem „Seelenfrühling" (wie Goethe sein Alter nannte) begehen konnte. Ella von Adaiewsky gehört zweifellos zu den geistig hervorragendsten Frauengestalten der letzten Generationen. Ihr Name hat seit vielen Jahrzehnten für die internationale musikwissenschaftliche Forschung besondere Bedeutung, aber leider hat das Denken und Wirken dieser seltenen Frau durch selbstgewählte Abgeschiedenheit eine Begrenzung in seiner Auswirkung auf die Allgemeinheit erfahren, die aufzuheben unbedingt eine dankbare Aufgabe und Bereicherung für unsere heutige musikalische Welt bedeuten wird. Was an ihrer Persönlichkeit besonders fesselt, ist ihr forschender, stets auf neue Befruchtung des modernen musikalischen Schaffens gerichteter Geist, der zu den Urquellen dieser Kunst vordrang, um das Wesen und den Keim zu fassen. Ella von Adaiewsky beschäftigte sich seit etwa 50 Jahren hauptsächlich mit dem Problem der altgriechischen Musik und der damit in Beziehung stehenden Erforschung alter Kirchen- und Volkslieder. Daneben aber war sie eine hervorragende Pianistin, von der eine Elly Ney schreibt: „Es war eine wundervolle Frau, die mir immer als Ideal vor Augen schweben wird. Wie schön, das Bild noch zu haben und wie traurig, sie nun nie mehr in ihrer eigenen, faszinierenden Art am Flügel zu sehen, Chopinsche Mazurken spielend." Dem stillen Schaffen und Wirken dieser seltenen Frau, die forschenden, wissenschaftlichen Geist und eine hohe künstlerische Potenz in sich vereinigte, mögen daher diese wenigen Zeilen einstweilen zum Andenken gewidmet sein, indem sie hoffentlich gleichzeitig auf eine Lebensarbeit aufmerksam machen, deren Erschließung für die öffentliche Musikwelt gerade heute von besonderem Gewinn sein dürfte.

Ella von Adaiewsky wurde 1846 in Peterburg geboren. Der Vater, Dr. Georg Julius v. Schultz-Bertram, dessen Vorfahren nach Livland ausgewanderte Deutsche waren, besaß einen weit über die Grenzen seines Landes reichenden Namen als Schriftsteller, Politiker und Mediziner (Pseudonym Dr. Bertram, sein bekanntestes Werk: Baltische Skizzen), die Mutter Theodora von Unzer, war gebürtig aus Hamburg, voll Interesse für Musik und Wissenschaft, selbst eine vorzügliche Pianistin, Schülerin von Henselt. In diesem Elternhause, in dem bedeutende Männer aus und ein gingen, war die gegebene Atmosphäre einer großen, künstlerischen Begabung, wie sie sich bald in den Jugendjahren Ella von Adaiewskys zeigte. Der berühmte Pianist Henselt war ihr Lehrer. Nachdem sie das Petersburger Konservatorium mit der außerordentlichen Auszeichnung einer „freien Tonkünstlerin" verlassen hatte, konzertierte sie bald mit großem Erfolg in den hohen, gesellschaftlichen Kreisen Rußlands, einige Jahre darauf auch in Berlin, Paris und London. In Paris machte sie die Bekanntschaft mit Gounod, Berlioz und Rossini; ihr Tagebuch ist voll von interessanten Gesprächen und Begegnungen aus dieser Zeit. Sie studierte noch bei Rubinstein, Zaremba und Dreyschok, wandte sich aber daneben immer mehr kompositorischen Arbeiten zu. Schon Gounod hatte ihr gesagt: „Vous n'écrivez pas pour des ânes, votre musique, c'est du classique moderne." Ihre ersten Kompositionen waren Chöre für die russische Kirche und kaiserlich-russische Sängerkapelle (1870), dann eine einaktige Oper: „Tochter des Bojaren" und eine vieraktige russische Oper: „Die Morgenröte der Freiheit" (1877). In diese Zeit fallen auch die ersten Studien über die russische Kirchenmusik, das Volkslied und deren Beziehungen zur altgriechischen Musik. Inzwischen siedelte Ella von Adaiewsky nach Venedig über, wo sie bis 1911 lebte. Ihre kompositorische und wissenschaftliche Tätigkeit fesselte sie derartig, daß sie immer mehr von der Laufbahn als konzertierende Künstlerin abwich, ohne deshalb aber auf diesem Gebiet an Können einzubüßen, im Gegenteil, sie stärkte dieses durch ein kluges, tägliches Übungssystem, dem sie bis in ihre letzten Lebensjahre treu blieb (sie schrieb u. a. eine Studie: „Die Philosophie des Fingersatzes").

1881 entstand eine der wichtigsten Kompositionen E. v. Adaiewskys, und zwar die griechische Sonate für Klarinette und Klavier. Die Sonate erschien viele Jahre später im rheinischen Verlag Tischer & Jagenberg, Köln, auch ein Vorwort, in dem sie sich selbst zu der Sonate äußert:

„Eingehende Studien der griechischen Kirchengesänge, sowie slawischen Volkslieder führten mich zu dem Studium der alten griechischen Musik. Aus der vergleichenden Analyse ergab sich mir die Erkenntnis, daß beiden Tonwelten — scheinbar weit voneinander entfernt — dieselbe Tonmaterie als Basis ihrer Entfaltung zugrunde liegt, und diese Erkenntnis brachte mich bald zu der Überzeugung, daß in der Verbindung jener als arisches Erbteil überkommenen, von den Griechen zuerst in einem Tonsystem festgehaltenen Tonmaterie — im slawischen Kirchen- und Volksgesang lebendig erhalten — mit dem Tonsystem der Gegenwart eines der neuen anzustrebenden Musikideale zu finden wäre. Ich wagte mich an den Versuch, das Problem dieser Vereinigung einiger Ausdrucksmittel der Musik des Altertums mit den Ausdrucksmitteln der modernen Kunst auf meine Weise, nach Maß meiner Begabung und Erkenntnis zu lösen." (Bemerkenswert ist, daß die Komponistin an einer Stelle dieser Sonate schon einen Viertelton für die Klarinette notierte — 1881!)

Während der Zeit ihres italienischen Aufenthaltes entstanden, außer mannigfaltigen Kompositionen aller Gattungen, zahlreiche Studien, von denen die wichtigsten hier kurz erwähnt seien:

„Über die Beziehungen der slawischen Lieder zur altgriechischen Musik" (Venedig 1883);

„Die Kirchenlieder des Orients" (mit 18 unbekannten Gesängen des Monte Athos) (Turin 1901);

„Parallèle musicale des chants slaves populaires et des anciens chants des Hellènes parvenus jusqu'à nous" (Manuskript);

„Analytische Studien über Glinkas Oper ‚Rousslan et Ludmilla' in bezug auf die darin enthaltenen nationalen Gesänge";

„Airs de danse de Morbihan" (Paris 1892);

„Berceuses populaires, analyse comparée" (Turin 1894);

„Airs populaires portugais" (Paris 1898);

„Chansons et airs de danse de la vallée de Resia" (u. a. interessante Rhythmen im $^5/_4$-Takt) (Petersburg 1895);

„Volksweisen und Texte, aufgezeichnet bei den Slawen von Torre, Italien" (Turin, Rivista);

„Anciennes mélodies populaires d'Italie" (u. a. unbekannte ‚Battipali'-Gesänge, Lieder, die die Arbeiter beim Einrammen der Pfähle in Venedig sangen) (Turin 1909);

„Des Chants populaires de la bohême" (Turin 1909);

„Tartarische und keltische Gesänge" (Turin 1922);

„Über die Beziehungen der Landschaft zum Volksgesang" (Manuskript).

Die meisten Schriften sind als Sonderdrucke der italienischen Zeitschrift „Rivista musicale", Turin, der Pariser ethnologischen Fachschrift „Melusine" und der Akademie der Wissenschaften in Petersburg erschienen. Viele Aufzeichnungen sind aus dem Munde des Volkes gesammelt, natürlich unter kritischster Nachprüfung. Ganz besondere Bedeutung legte Ella von Adaiewsky den aufgezeichneten Gesängen des Monte Athos bei, deren Seltenheit und große Bedeutung von bekannten Forschern anerkannt ist. Die Klöster des Monte Athos reichen mit ihrer Traditon bis in die ersten Jahrhunderte christlicher Rechnung zurück. Eine der Grundthesen Ella von Adaiewskys war, daß die musikalische Tradition der christlichen Kirche aus der griechischen Kultur hervorgegangen ist, sowohl was das Tonale als das Rhythmische betrifft. Auch durch ihre gesamten Volksliederforschungen zieht sich wie ein roter Faden die vergleichende Analyse in bezug auf die altgriechische Musik. Es wäre dringend an der Zeit, daß alle diese Arbeiten gesammelt zur Veröffentlichung gelangten. Hier ist nicht der Platz, näher auf diese Studien einzugehen. Außer der schon erwähnten Klarinettensonate entstanden in späteren Jahren an Kompositionen Lieder, Klaviersachen, Chöre, erschienen in den Verlagen Simrock, Kahnt, Tischer & Jagenberg, Gutheil. Im allgemeinen wird man übrigens bei Betrachtung des Schaffens

Ella von Adaiewskys dem wissenschaftlichen Element vor dem rein kompositorischen den Vorzug geben dürfen.

Der Aufenthalt in Italien dauerte etwa 20 Jahre. 1911 begab sich dann Ella von Adaiewsky mit einer Freundin, Baronin von Loë, nach Deutschland.

In dem alten, ehrwürdigen Buchenhochwald auf den gebirgigen Höhen bei Neuwied a. Rh. steht das alte Schloß Segenhaus, der „Penatenwinkel“ der Dichterin Carmen Sylva, Königin Elisabeth v. Rumänien; hier, wo künstlerischer Geist seit vielen Jahren lebendig war, fand Ella von Adaiewsky eine bleibende Heimstätte, um ihr Leben in harmonischer Schönheit des Geistes und der Seele und in ununterbrochenem Dienst hoher Ideale der Kunst und Wissenschaft zu vollenden. Ihr Geist hatte bis in die letzten Tage seine Klarheit und Tiefe behalten und nichts in ihrem Bereich erschien Ella von Adaiewsky eines regen Interesses unwürdig. So entsinne ich mich eines Berichtes von ihr, wie sie nächtlicherweile mit Stimmgabel und Metronom die seltsamen Laute eines Salamanders studierte und zu den interessantesten, allerdings kuriosen Rückschlüssen in bezug auf die „ersten Sänger der Erde“, die großen Saurier, gelangte. Ihre pianistische Technik war bis in ihre letzten Jahre auf einer erstaunlichen Höhe geblieben, ihr Anschlag war von adeliger Schönheit, und ihr Gestaltungsvermögen von einer Innerlichkeit, die das Geistige eines Werkes faszinierend zum Ausdruck brachte. Die poetische Zeichnung Chopinscher Mazurken, oder auch eine Szene aus der Glinkaschen Oper „Das Leben für den Zaren“ sind Eindrücke pianistischer Gestaltungskunst von dieser hochbegabten Frau, die man nie vergessen kann.

Waldemar von Baußnern

Zum 60. Geburtstag des Komponisten

Von Fritz Ohrmann, Berlin

Professor Waldemar von Baußnern[1]) wird, wenn er am 29. November dieses Jahres sein 60. Lebensjahr vollendet, zurückschauen auf Jahrzehnte schwerer Arbeit, herber Enttäuschungen und zähesten Kampfes, in denen er nur in stillen Stunden, die nach anstrengendster Berufsarbeit ihm gehörten, sein künstlerisches Lebenswerk schreiben konnte. Aber der in ungebrochener Kraft schaffende Meister, dem erst nach seiner Berufung in den Senat der Preußischen Akademie (1923) ein freundlicheres Geschick beschieden war, wird bei solcher Rückschau sein Leben, eben weil es Mühe und Arbeit gewesen, ein köstliches nennen, zumal er sich dem beglückenden Bewußtsein hingeben kann, daß sein unerschütterlicher Glaube an das Wahre und Echte in seinem Werk nicht vergeblich war, daß seine Zeit nun doch anbricht, daß seine Werke, wenn auch langsam, so doch immer mehr und mehr sich durchsetzen. Sich durchsetzen nur durch ihren inneren Wert! Dem ernsten kerndeutschen Mann siebenbürgisch-sächsischer Prägung lag es nicht, für sich die Reklametrommel zu rühren, er war auch niemals einer Tagesparole gehorsam, machte niemals trotz aller Einzwängungen und Hindernisse einer herrschenden Richtung oder einer führenden Clique irgendwelche Konzessionen. Als ein Einsamer schritt er unbeirrbar seinen Weg. Man hat ihn darum oft übergangen, hat dafür gesorgt, daß der Name v. Baußnern nicht in zu weite Kreise drang. Aber solche rechte Kunst wie die unseres Jubilars, die nicht errechnet, nicht konstruiert, die vielmehr dem Herzen entquollen ist, setzt sich am Ende doch durch.

[1]) Waldemar von Baußnern, einem alten Siebenbürgener Geschlecht entstammend, wurde am 29. November 1866 in Berlin geboren, verlebte seine Jugend in Ungarn und Siebenbürgen, studierte unter Kiel und Bargiel an der Berliner Hochschule, wurde Dirigent des Musikvereins und Lehrergesangvereins in Mannheim und übernahm drei Jahre später die Leitung des Bach-Vereins und der Liedertafel in Dresden. Seit 1903 wirkte er als Kompositionslehrer am Kölner Konservatorium und wurde nach 5 Jahren Direktor der Großherzoglichen Musikschule in Weimar. 1916 wurde ihm die Leitung des Dr. Hochschen Konservatoriums in Frankfurt übertragen. 1922 kam seine Ernennung zum auswärtigen Mitgliede der Berliner Akademie der Künste. Seit 1923 lebt von Baußnern als Sekretär der Musiksektion der Akademie und als Kompositionslehrer an der Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin.

Waldemar von Baußnern steht fest auf dem breiten und sicheren Fundament des historisch Gewordenen. Die in jahrhundertlanger Entwicklung gewachsenen Formen, in denen sich zeitlose, aus dem tiefsten Wesen der Tonkunst sich herleitende Fundamentalgesetze ausprägen, sind für Baußnern durchaus nicht Hindernisse „beim Suchen nach dem Weg zu sich und den wesenseigenen Gesetzen persönlicher Kunstentfaltung", wie eine destruktive Richtung unserer Tage es verkündet. In Ehrfurcht sich beugend vor den Großmeistern der Musik, erarbeitete er sich das Erbgut künstlerischer Vergangenheit als Eigenbesitz, mit dem er dann als Gereifter frei und leicht schalten konnte. Aber er blieb nicht kraftloser Epigone, der nur das Äußerliche der großen Vorbilder sklavisch kopiert, als Berufener ging er innerlich bereichert durch die Welt der Großen, ohne in deren Glut die eigenen Schwingen zu versengen. Er war nie Wagnerianer, nie Brahmsens Gefolgsmann im gewöhnlichen Sinne, neben Strauß, Pfitzner und Reger steht er in unserer Zeit als ein Eigener.

Baußnern kennt auch nicht das moderne l'art pour l'art, noch viel weniger das modernere l'art pour l'artiste. Gerade das ist bei ihm besonders zu betonen, daß, während seine Individualität sich immer mehr ausprägte, er doch immer aus dem lebendigen Gefühl einer starken Verbundenheit mit der Gesamtheit, mit seinem Volk wie der Menschheit überhaupt seine Werke formte. So wurde er auch ein deutscher Komponist, dem die Synthese des musizierfreudigen deutschen Südens, der seine Heimat ist, mit dem ernsteren und kühleren deutschen Norden, wo er arbeitete und strebte, noch eine besonders charakteristische Note gibt.

Es ist im Rahmen dieses kurzen Gedenkartikels nicht möglich, auch nur eine Übersicht über das mehr als hundert Kompositionen umfassende Lebenswerk des Meisters zu geben, aus dem sich neben Liedern, Chorkompositionen, Klavier-, Orgel-, Kammermusik- und Orchesterwerken fünf Bühnenwerke, sieben Sinfonien und das auf einsamer Höhe stehende „Hohelied vom Leben und Sterben" hervorheben. Sie zeigen das festumrissene Bild einer geschlossenen Persönlichkeit. Von den großen Werken steht keines für sich allein; als Glieder einer langen Entwicklungsreihe, getragen von den gleichen großen und ewigen Ideen, gehören sie zueinander. Auf ihren Blättern stehen überall die uralten Fragen nach dem letzten Sinn alles Seins, alles Werdens und Vergehens, des Lebens und des Todes. Ebenso durchzieht ein weiteres Problem: „Der Mensch, der Höhenmensch, der Künstler gegenüber der Welt" als weiterer Leitgedanke sein ganzes Schaffen. Beethovens Wahlspruch „Per aspera ad astra!" leuchtet auch über Baußnerns Lebenswerk siegend auf. Es weiß nichts von müdem, resignierendem Pessimismus, es spricht von einem leid- und weltüberwindenden Optimismus, der in freudiger, jauchzender Lebensbejahung einer ewigen Bestimmung sich bewußt ist.

Man hat die Bedeutung des Komponisten Baußnern durch seine Berufung zum Mitglied der Akademie anerkannt. Ein Meister seiner Potenz hat das Recht, gehört und zur Diskussion gestellt zu werden. Was die Geschichte, die strengste und gerechteste Richterin, einmal über ihn urteilen wird, wissen wir Zeitgenossen noch nicht. Daß sie ihn aber als einen ihrer Charakterköpfe ansprechen wird, darf schon heute mit Sicherheit ausgesprochen werden.

Ein herzliches „ad multos annos!", in denen Waldemar von Baußnern die vielen ihn noch bewegenden großen Pläne verwirklichen kann, ist der Glückwunsch aller, die einen Blick in die Geisteswerkstatt dieses echt deutschen Meisters getan haben.

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Mit dem Ersten Philharmonischen Konzert unter Wilhelm Furtwängler setzte Ende September der Konzertwinter in rauschenden Akkorden ein, nachdem ihm eine Reihe von Solistenkonzerten präludiert hatte. Den Aufklang bildete César Francks einzige Sinfonie (D-Dur) in einer schlechthin vollendeten Aufführung, an der es sicher nicht gelegen hat, wenn das Werk zwar mit dem hohen Respekt aufgenommen worden ist, den eine Arbeit dieses bedeutenden belgischen Komponisten auf jeden Fall beanspruchen kann, aber eine in die Tiefe

gehende Wirkung nicht auszuüben vermochte. Bei allen Vorzügen, die man dieser Sinfonie nachrühmen darf: plastische und eingängliche Thematik, sichere Formbeherrschung, überlegene Orchesterbehandlung, starker Sinn für Kolorit — es fehlt ihr an ausgesprochener Originalität und vielfach auch an Noblesse der Erfindung. Wir empfinden den stark eklektischen Ursprung dieser Musik, die insbesondere Wagnersche (Tristan) und Lisztsche Einflüsse zwar in selbständiger Weise verarbeitet, aber sich nirgends zu wirklicher Eigenart erhebt. Wir stehen unter dem Eindruck: mit großem Kunstverstand und ungewöhnlichem Können gemacht, aber nicht geworden — die Auseinandersetzung eines bedeutenden und geistvollen, der neudeutschen Orchestersprache kundigen Musikers mit dem Problem der Sinfonie, nicht die aus inneren Notwendigkeiten erwachsene Tat des auserwählten Sinfonikers. Die innerlich befreiende, beglückende und erhebende Wirkung, welche von César Francks übrigens auch allzu lang gedehnter Sinfonie nicht ausging, strahlte dann von Beethovens Es-Dur-Konzert aus, das Elly Ney, die geniale Tochter der Rheinlande, phantasievoll, wenn auch von einzelnen eigenbrötlerischen Zügen des Vortrags nicht frei, aus dem Flügel meißelte. Der Abend schloß mit den letzten quinquilierenden Atemzügen des am Galgen baumelnden Till Eulenspiegel (R. Strauß).

Zu gleicher Zeit etwa sah das Berliner Sinfonieorchester (früher „Blüthnerorchester"), dessen künstlerische Entfaltung sich in den letzten Jahren infolge mehrfachen Dirigentenwechsels nicht ungestört vollziehen konnte, Emil Bohnke, seinen neuen Führer, am Werk. Man wird seine Entwicklung noch abwarten müssen und ein Urteil erst dann über ihn abgeben können, wenn er mit dem Orchester einen engeren Kontakt gefunden und sich mit den schwierigen akustischen Verhältnissen des Blüthnersaals noch mehr vertraut gemacht hat. An dem großen künstlerischen Ernst Emil Bohnkes — das zeigte die gewissenhafte Vorbereitung der „Oberon"-Ouvertüre und der Brahmsschen C-Moll-Sinfonie — kann kein Zweifel obwalten. Artur Schnabel trug in diesem Eröffnungskonzert das G-Dur-Konzert von Beethoven vor, am überzeugendsten, schlicht und voller Ausdruck, den wundersamen langsamen Satz. Doch spielte Artur, der Komponist, dem Klavierspieler einen bösen Streich: Seine Kadenzen zu diesem Beethoven-Konzert, besonders die grantige des ersten Satzes, fallen empfindlich aus dem Stil des Ganzen. Wenn wir uns schon einmal von der unleidlichen Institution der Kadenz (=„Sündenfall" vom lateinischen cadere = fallen) nicht freizumachen den Mut haben, zur Strafe des Zuhörers (dafür, daß er so aufmerksam zugehört hat?) sollte diese recht überflüssige Konzession an das Fingerbewegungsbedürfnis und die — Eitelkeit der Herren Virtuosen nicht werden! Welches Glück — so denkt man immer wieder —, daß Robert Schumann die Kadenz seines A-Moll-Konzerts unlösbar mit dem Organismus des Ganzen verschmolzen hat, so daß niemand auf den Gedanken kommen kann, Eigengewächs einzubauen!

Unter den der Aufführung neuer Werke gewidmeten Konzerten durfte ein Honegger-Abend ein besonderes Interesse für sich in Anspruch nehmen. Denn es gibt wenig jüngere Komponisten unserer Zeit, auf welche — besonders in Frankreich — die Aufmerksamkeit in gleichem Maße gerichtet wäre, wie auf ihn. Zwar streiten sich nicht, wie jene sieben Städte um Homer, mehrere Orte um die Ehre, Geburtsstätte Honeggers zu sein — er ist, wie urkundlich feststeht, in Havre geboren — aber er ist — ein komplizierter Fall — von Abkunft Alemanne, von Nationalität Schweizer und andererseits in französischer Schule (R. C. Martin, Luc. Capet, Gédalge und Widor) ausgebildet — kein Wunder, daß sowohl die Schweiz wie Frankreich ihn als einen der ihrigen ansehen. Nach dem ungewöhnlichen Erfolg des „König David" — er ist bekanntlich im Begriff, sich mit „Pacific"-artiger Geschwindigkeit zu verbreiten — war eine Bekanntschaft mit einer Reihe von Werken Honeggers jedenfalls sehr erwünscht. Wir verdanken sie dem Pianisten Franz Josef Hirt und dem Geiger Alphonse Brun — beide sind vortreffliche Kammermusiker aus Bern — und weiter der Sängerin Lina Falk (Paris) sowie dem Komponisten selbst, der die Klavierbegleitung zu seinen Liedern ausführte.

Um es gleich vorwegzusagen: ein überzeugender, innerlich widerspruchsloser Eindruck, ein Eindruck insbesondere, den die Anhänger atonaler Bestrebungen auf ihr Konto buchen könnten, ging von den diesmal aufgeführten Werken, der Ersten Sonate für Violine und Klavier, Gesängen und Klaviersachen nicht aus. Jedenfalls war aus diesen Proben Honeggerscher Musik nicht zu

erkennen, welches die inneren Kräfte sind, aus welchen der Erfolg des „König David" gespeist wird. Es widerstrebt mir wenigstens, anzunehmen, daß das Charakteristische der dieses Mal zum Vortrag gelangenden Stücke, eine ausgesprochen unwählerische, oft primitive Musizierfreudigkeit, die sich, aus allen möglichen Quellen (Wagner und Debussy, Strauß und Schönberg) gespeist, in einer spielerischen, recht äußerlichen Weise manifestiert, die Grundlage so spontaner Erfolge sein könne. Oder ist unsere Zeit der intellektualistischen Verkrüppelung des Rhythmus bereits so müde, daß sie das Musikantische auch im pervers-atonalen Gewande willkommen heißt?

Am meisten Triebkraft zeigt noch, trotz auffallender Neigung zu ostinato-Bildungen, die Erste Sonate, während die dieses Mal zum Vortrag gelangenden drei Gesänge aus den Quatre poèmes, zumeist in lähmend-monotonem Rhythmus dahinpendelnd, von recht dürftigen Einfällen nur zur Not getragen, ihr mit Sekunden überschwertes Dasein auch nur auf Sekunden (oder höchstens eine Minute) fortschleppen, um spur- und eindruckslos zu versickern. Daß Honegger auch anders kann, geht aus dem letzten seiner „3 Klavierstücke" hervor, einer „Danse", die einen barbarisch-brutalen Rhythmus auf Strawinskij-Manier im eigentlichsten Sinn des Wortes zu Tode hetzt. In den Klavierstücken — in dem verhältnismäßig einleuchtendsten von ihnen, „Hommage à Ravel" debussytert es recht skrupellos — zeigt sich der Komponist wiederum vielfach als adulescens ostinatissimus.

Man darf nach diesen recht zwiespältigen Eindrücken gespannt auf Artur Honeggers „Chant de joie" sein, den uns Furtwängler für das zweite Philharmonische Konzert versprochen hat. Stimmen wir einstweilen, ohne den Mut zu verlieren, vorurteilslos einen „chant d'espérance" an!

Inzwischen haben die sattsam bekannten „großen Kanonen" angefangen, in den Konzertsälen und auf den Brettern, so die Welt bedeuten, weidlich loszuböllern. Von diesen schweren Kalibern (von den konzertanten „dicken Bertas", den Erfolg heischenden Isolden, Illusolden und Escamillos und anderen Doppelladern) soll — die sorgen schon selbst für ihr Weltecho! — hier weniger die Rede sein als von den noch unbekannten, ins Zentrum treffenden Haubitzen und den erst jüngst in Form gelangten tönenden Mörsern, deren Treffwirkung sich vorerst nur in geringer Entfernung betätigt. Mit anderen Worten: den noch nicht zu allgemeiner Anerkennung gelangten, echten Talenten soll in den hier folgenden Berichten ein Vorzugsplatz eingeräumt werden.

In diesem Zusammenhang sei bereits heute eines jungen, ebenso impulsiven wie feinfühligen Pianisten aus der Schule James Kwasts gedacht: Hellmut Bärwald heißt dieses ausgesprochene Klaviertalent, das nur noch lernen muß, sein gelegentlich zum Durchgehen neigendes Temperament mit fester Hand zu zügeln, um des Aufstiegs gewiß zu sein.

Austriaca

Von Emil Petschnig, Wien

Nun ist der Sommer unseres Mißvergnügens vorbei, aber kein glorreicher Winter wird — allen Anzeichen nach — ihm folgen.

Was sich an musikalischen Dingen während der kalendermäßig heißen Monate auf österreichischem Boden begab, drängt sich in den Namen „Salzburg" zusammen, dessen Festspiele mit dem netten Sümmchen von 140000 Schillingen als finanziellem Defizit abschlossen. Der ihm entgegenzuhaltende künstlerische Gewinn beruhte aber beinahe ausschließlich auf dem durchwegs hohen Niveau der Theater- und Konzertaufführungen, denn was einen Monat hindurch gespielt wurde, ist seit Jahrzehnten in aller Welt bekannt. Vermochte daher auch nicht im mindesten irgendwelche Neugierde, Spannung oder Sensation (im guten wie üblen Sinne) auszulösen, die mit einer erhöhten „Fest"stimmung unbedingt verbunden sein muß. Als Liszt die Musikfeste, Wagner Bayreuth begründete, waren diese Schöpfungen hör- und sichtbar gewordene Materialisationen einer geistigen Idee, dort der neudeutschen Tonkunst, hier des Musikdramas. „Salzburg" aber fehlt schon, seit es ins Leben gerufen wurde, der neue, erregende, werbende

Gedanke, der es zu einem Sammelpunkt idealen zeitgenössischen Kunstinteresses machen, eine stets wachsende Gemeinde um sich scharen könnte. Denn daß man mit der Halbvergangenheit angehörenden Regiewitzen ein Publikum nicht anziehen, den Fremdenverkehr nicht fördern kann, hat ja diesmal das völlige Fiasko von Reinhardts kostspieliger Inszenierung der Gozzischen „Turandot" (anscheinend eines der „großen Werke der Nation", von denen der vorjährige Generalversammlungsbericht sprach) zur Genüge bewiesen.

Anno 1923 habe ich in der „Neuen Musik-Zeitung" unter dem Titel „Bayreuth—Salzburg" einige Andeutungen darüber niedergeschrieben, auf welche Weise das Stadtjuwel an der Salzach, der Geburtsort eines der größten deutschen dramatischen Genies, in der Operngeschichte ein „Venedig", „Neapel", „Paris", „Bayreuth" ebenbürtiger Begriff werden könnte; Andeutungen, deren Verwirklichung freilich das Eingreifen eines tatkräftigen, selbstsicheren, führenden Kopfes à la Monteverdi, Scarlatti, Gluck, Wagner voraussetzt. Unter solcher Ägide könnte in acht Tagen für die Kunst mehr geleistet werden als durch noch so langes Musizieren in ausgefahrenen Gleisen, und käme zudem noch weit billiger. In der Leitung des Unternehmens aber hat man anscheinend nicht einmal Verständnis oder Ehrgeiz zu solcher Führerrolle — von den Fähigkeiten ganz abgesehen —, daher Milliarden für irrelevante Äußerlichkeiten verpulvert werden, während das Wesen der Sache darben muß. Und wie viele Möglichkeiten gibt es doch, Kunst und Künstlern zu helfen, sie vorwärtszubringen! Allein vom obengenannten Fehlbetrag könnte z. B. eine kleine Probierbühne für Schauspiele und Opern noch unaufgeführter Autoren mindest ein Jahr lang erhalten werden, die unter Heranziehung engagementloser Darsteller oder absolvierter Akademieschüler, in dekorativ einfachstem Rahmen, mit Klavierbegleitung, das Stück sprechend, singend, szenisch wiederzugeben hätte, um es auf seine Bühnenwirksamkeit hin zu untersuchen. Direktoren, Regisseure und andere Theaterleute, ferner die Kritik wäre einzuladen, und es ist als sicher anzunehmen, daß selbst durch solche bloß skizzenhafte Darbietungen einerseits manches Brauchbare für das Repertoire der großen Bühnen gewonnen würde, das sonst in den Archiven wohlverwahrt, doch unbeachtet schlummert, andererseits diese viele an Nieten gewandte kostbare Zeit und Arbeit zugunsten ideell wie materiell Ersprießlicherem ersparten — wenn eben heutzutage in der Kunst das allein fruchtbare Sachliche ausschlaggebend wäre.

Hinzu kommt bei uns die gegenwärtige Durchsetzung des ganzen Staats-, Wirtschafts- und Geisteslebens mit Parteipolitik, die Unsummen verschlingt und für kulturelle Bedürfnisse kaum mehr als einige Brosamen übrigläßt, weiter das spezifisch österreichische, aus Entschlußlosig- und Schwerfälligkeit geborene Fortwursteln; welche Faktoren es dahin gebracht haben, daß unsere Republik kommende Saison außer der Staatsoper keine stehende musikalische Bühne besitzen wird. Denn die Lage der Volksoper ist heute, anfangs Oktober, trotz mehrmonatigem Hinundherverhandeln noch immer ungeklärt, und Graz, Linz, Klagenfurt helfen sich mit gelegentlichen Opernensemblegastspielen. Viele Hunderte Sänger sind ohne Beschäftigung der Not preisgegeben, eine namhafte Wiener Konzertdirektion hat bezeichnenderweise ihre Pforten geschlossen, die Programme der großen Konzertgesellschaften verkünden mit einer einzigen Ausnahme das Ewig-Nämliche — als ob wir von Deutschland durch eine chinesische Mauer getrennt wären: all dies Ausfluß zunehmender, durch Bankkrachs u. dgl. noch gesteigerter Verarmung der Bevölkerung, z. T. auch Verrohung des Geschmackes, so daß man sich wohl auf eine recht triste Spielzeit gefaßt machen darf.

Doch halt! R. Strauß hat sich — nach allen Vorfällen und Enthüllungen von 1925! — mit der Staatsoper wieder ausgesöhnt, er wird des öfteren (ehrenamtlich, wie es in der offiziellen Verlautbarung heißt) daselbst dirigieren, wir bekommen aus diesem freudigen Anlasse sein „Intermezzo" zu hören, dessen Aufführung ursprünglich nicht vorgesehen war; auch F. Weingartner wurde für 10 Abende verpflichtet, und so ist alles in eitel Wonne und Seligkeit aufgelöst. Das stets drohende Gespenst des Defizits glaubt man wahrscheinlich damit gebannt, und Wiens legendärer Ruf als Musikstadt ist wieder einmal gerettet!

Festliche Tagung des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer in Halle (7.—9. Oktober)

Von Dr. Hans Kleemann, Halle

Über die Sitzungen fassen wir uns an dieser Stelle kurz. Sie ergaben vor allem, daß Streitpunkte, die nicht nur gegenüber anderen Organisationen, sondern auch innerhalb des Verbandes vorhanden waren, grundsätzlich beseitigt sind. Auch wo sich noch während der Verhandlungen Meinungsverschiedenheiten ergaben, wurden sie — nicht zuletzt dank der vornehmen und klugen Diplomatie des Freiherrn von Waltershausen — restlos behoben. Nord und Süd werden künftig einig zusammengehen. Zum Vorsitzenden wurde Arnold Ebel einstimmig wiedergewählt, da seine bewährte Tatkraft und Erfahrung der Hauptversammlung die Gewißheit gab, daß die Interessen des R. D. T. M. durch ihn auch fürderhin am besten vertreten würden. Es sei auch hierbei noch bemerkt, daß auch der Hauptvorstand sich der Schwächen und Schönheitsfehler des bekannten Ministerialerlasses — um ihn ging ja seinerzeit der Kampf in erster Linie — wohl bewußt ist und weiter an dessen Verbesserung arbeitet.

Die übrigen Veranstaltungen, die auch der Öffentlichkeit zugänglich waren, gliederten sich entsprechend der Natur des Verbandes in künstlerische und pädagogische, daneben wurde auch die Geselligkeit nicht vernachlässigt. Der I. Kammermusikabend, mit dem das musikalische Programm eröffnet wurde, brachte als zweifellos am stärksten fesselndes Werk „Das Lied vom Glück" (aus Arno Holz' „Phantasus") op. 50 von Erich Anders (Freiherr Wolff von Gudenberg), das hier seine Uraufführung erlebte. Die Besetzung mit Sopran und Streichquintett erwies sich als sehr geeignet, die Stimmung der Gedichte musikalisch zu hintermalen, und Margot Hinnenberg-Lefèbre traf den ekstatischen Charakter sehr glücklich, obwohl sie tonlich an diesem Abend nicht das Höchste zu geben vermochte. Daneben behauptete sich das Klavierquintett C-Moll op. 66 von Felix Woyrsch, das nur in der Erfindung etwas kurzatmig ist und durch seine tonartliche Enge schließlich ermüdet, ferner eine durch eigene Gedanken sich auszeichnende aber zu wenig konzentrierte Klaviersonate E-Moll op. 12 von Gottfr. Rüdinger — durch Li Stadelmann vortrefflich wiedergegeben — und ein ebenfalls recht lang geratenes Oktett „Dem Lande meiner Kindheit" von Waldemar von Baußnern, das sein Bestes im ersten Satz enthält.

Schließen wir daran gleich den II. Kammermusikabend, in den die Tagung ausklang, so gab es hier Dinge zu hören, um die sich die Gemüter heftig erhitzten. Einmal das Bläserquartett op. 39 von Rich. Zöllner, das man wohl einfach als grotesken Witz zu bewerten hat, der als solcher wenigstens den Vorzug der Kürze hatte, und dann das Violinkonzert mit Blasorchester (und Schlagzeug) op. 12 von Kurt Weill, das von der Mehrzahl infolge seiner allem Herkommen aus dem Wege gehenden Zusammenklänge abgelehnt wurde. Man kennt ja zur Genüge dies bequeme Ablehnen von Neuem, wenn jemandem zugemutet wird, unbetretene Pfade mitzugehen. Immerhin zugegeben, daß vieles unnötig grell ist und daß der Solovioline im Kampf mit den Bläsern bisweilen Unmögliches zugemutet wird, so muß man doch unbedingt anerkennen, daß in diesem Werke starke rhythmische Kräfte und melodische Bewegungsenergien von ungewöhnlicher Intensität stecken, die freilich durch ihr fast hemmungsloses Sichausleben die gegenseitige Beziehung nicht immer leicht machen. Es ist anzunehmen — und gewiß auch zu wünschen —, daß Weill sich noch abklärt und auch seelisch tiefer dringt, und dann dürfen wir sicher von ihm noch Bedeutungsvolles hören. Die Wiedergabe durch Stefan Frenkel war ohne Einschränkung hervorragend, den Orchesterpart führten 16 Mitglieder des Stadttheaterorchesters unter Leitung von Dr. Heinz Unger mit Bravour aus. Drei Präludien op. 4 von Paul Kletzki, in dem etwas von dem heute nicht eben häufigen Typ des Musikanten steckt, spielte Friedrich Rippich, ein noch sehr junger Kurt Schubert-Schüler, mit geradezu erstaun-

licher technischer und künstlerischer Reife (Uraufführung). Für die „Lieder der Sehnsucht" op. 12 von Philippine Schick, die ausdrucksvoll und sanglich zu schreiben versteht, sich aber vor theatralischen Neigungen hüten muß, setzte sich Prof. Dr. H. J. Moser mit allen Registern seiner Vortragskunst ein.

Das Sinfonie-Konzert am Sonntag vormittag wurde durch die sinfonische Dichtung „In memoriam" (Uraufführung in der zusammengezogenen 2. Fassung) von Rob. Rehan würdig eingeleitet. Der junge Komponist hat bereits Eigenes von Bedeutung zu sagen und hinterließ einen starken Eindruck. Julius Weismann, hier durch Band bereits gut eingeführt, spielte sein B-Dur-Konzert mit dem ihm eigenen Elan, Kammersänger Albert Fischer war wieder unvergleichlich in den schönen und edel geformten Bet- und Bußgesängen von E. N. von Reznicek, und die effektvollen Variationen op. 30 von Georg Schumann schlossen das Konzert rauschend ab. Das Stadttheaterorchester unter der überlegenen Leitung von Generalmusikdirektor Erich Band gab den Festteilnehmern einen glänzenden Beweis seiner Leistungsfähigkeit, und wenn es überhaupt angängig ist, bei einer Reihe so verschiedenartiger Veranstaltungen abzuwägen, so darf wohl dies Konzert als Höhepunkt bezeichnet werden, wie es auch Ebel in seiner Ansprache am Abend zum Ausdruck brachte.

In einem Kirchenkonzert (Moritzkirche mit neuer Sauer-Orgel), dessen Programm nur zu reichlich bemessen war, machte man die Bekanntschaft mit der wertvollen Cis-Moll-Fantasie und Fuge von Eberhard Wenzel, der sein Werk selbst überzeugend interpretierte, und der monumentalen Introduktion, Fantasie und Fuge über „Mitten wir im Leben" von Gustav Geierhaas, deren immensen Ansprüchen Dr. Emanuel Gatscher glänzend gerecht wurde. Cläre von Conta (Sopran) und Alb. Fischer (Baß) entzückten durch hochkultivierten Gesang in Liedern von W. Courvoisier und Hugo Kaun. Unser ausgezeichneter Organist Adolf Wieber, der durch seine Kunstreisen auch außerhalb Halles Ruf genießt, spielte mit Meisterschaft eine Choralsonate von H. Kaminski.

Die Festoper im Stadttheater begann mit dem auch anderwärts schon unternommenen Versuch einer szenischen Aufführung von Händels „Acis und Galatea". Eine glückliche Lösung bedeutete die Trennung von Singechor und Bewegungschor. Letzterer wurde durch die Nottebohm-Schule gestellt, die ihre Aufgabe mit musikalischem Einfühlungsvermögen löste und im ganzen eine erfreuliche Übereinstimmung zwischen Musik und Geste erzielte. Im übrigen gelang es Aug. Roeslers Regie, die Vorgänge lebendig zu gestalten, eine gerade hier nicht leichte Aufgabe. Die Schlußzsene blieb allerdings ein ungelöstes Problem. Anschließend gab es Busonis „Turandot", ein Werk, das ohne Ansprüche auf Tiefe zu machen (das hieße ja Busoni absichtlich mißverstehen) keinen Augenblick langweilt. Die Aufführung blieb der erforderlichen Leichtigkeit nichts schuldig.

Erich Band bewies in der Einstellung auf die beiden sehr abweichenden Stilarten geistige Beweglichkeit, überhaupt stand die Aufführung auf einer Höhe, die dem festlichen Anlaß entsprach.

Ein glücklicher Zufall fügte es, daß in die Festwoche ein Jubiläum des Stadttheaters fiel, dessen Gebäude jetzt 40 Jahre steht. So wurde den Gästen auch noch ein Festschauspiel geboten, Hugo von Hoffmannsthals „Das große Welttheater", durch Intendant Willi Dietrich höchst eindrucksvoll inszeniert. Vorauf ging ein sinfonischer Prolog von Eduard Behm (Uraufführung), dessen handfeste, neuromantische Musik allerdings an diesem Platze nicht sehr glücklich untergebracht war. Über die Pädagogische Tagung (fünf Vorträge nebst Diskussion), die den Montag ausfüllte, behalten wir uns einen besonderen Bericht vor.

Zu unserer Musik- und Bildbeilage

Es wird ganz besonders unsere Leserinnen freuen, daß wir ihnen eine bedeutende Vertreterin ihres Geschlechts in verschiedener Art vorstellen, nämlich auch als sinnige Komponistin. Ella Adaïewsky gehört zu den ganz seltenen Frauen, die, weit über ihr Geschlecht hervorragend und in das Gebiet des Mannes dringend — vor allem in ihren, männlicher Kritik standhaltenden Forschungen —, dennoch durchaus Weib geblieben sind. Niemand wird sich dem Adel und der echt weiblichen Anmut ihres früheren Bildes und dem geradezu ergreifenden Ausdruck auf dem Alterbildnis entziehen können. Und ihre, wenn noch so einfache, mit geistiger Disziplin entworfene und durchgeführte Komposition des „Vater unser" — wie schön und sinnig z. B. der langsame Aufstieg bis „Zu uns komme dein Reich"! — ist ein echtes, wie ein altes, schönes Bild berührendes Tonstück, das gerade auch einer echten geistlichen Hausmusik übergeben werden kann. Wir denken, daß die seltene Frau all unsern Lesern lieb und teuer werden wird. Im übrigen lese man den ebenso sachlichen wie warmen Artikel Kraacks in diesem Heft. — Auch über die reizvollen wendischen Volkslieder, die der Sammlung „33 wendische Volkslieder von Bernhard Schneider" (Steingräber-Verlag) entnommen sind, werden unsere Leser erfreut sein. Die 33 Lieder sind fast durchgehends prächtiges Volksliedergut eines unverderbten Volksstammes, denen Bernhard Schneider, ein erster Spezialist auf diesem Gebiet, ein sinniges, künstlerisches Gewand übergeworfen hat, so daß sich Natur und Kunst innig vermählen.

Neuerscheinungen

Siegfried Eberhardt: Der Körper in Form und Hemmung. Die Beherrschung der Disposition als Lebensgrundlage. Gr. 8°, 238 S. und zahlreichen Bildern. C. H. Becksche Verlagsbuchhandl. München 1926.

Fritz Volbach: Handbuch der Musikwissenschaften. I. Bd.: Musikgeschichte, Kulturquerschnitte, Formenlehre, Tonwerkzeuge und Partitur. 8°, 340 S. mit Bildern, Tabellen u. a. Aschendorffsche Verlagsbuchhandl. Münster i. W. 1926.

Heinrich Berl: Das Judentum in der Musik. 8°, 240 S. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, Berlin und Leipzig 1926.

Joseph Aug. Lux: Beethovens unsterbliche Geliebte. Der Roman seines Lebens, Liebens und Leidens. 8°, 351 S. u. 17 Wiedergaben nach zeitgenöss. Bildern und 6 Faksimiles. Verlag Rich. Bong, Berlin 1926.

Deutsches Musikjahrbuch, herausgeg. von Rolf Cunz. IV. Bd. 8°, 172 S. Verlag von Th. Reismann-Grone G. m. b. H., Essen 1926.

Siegfried Ochs: Der deutsche Gesangverein. III. Teil (Haydn, Beethoven, Bruckner, Brahms). 8°, 176 S. Max Hesses Verlag, Berlin W. 15, 1926.

Franz Josef Ewens: Mathieu Neumann. 8°, 97 S. und einem Verzeichnis der sämtl. Werke von Neumann. Wilh. Limpert-Verlag, Dresden 1926.

Alfred Stier: Das Heilige in der Musik. Vortrag, gehalten auf dem 2. Kongreß für Kirchenmusik in Berlin, Herbst 1925. 8°, 31 S. Kommissionsverlag Emil Weises Buchhandl. Dresden 1926.

Die Bruckner-Akten des Wiener Universitätsarchivs. Mit einem Vorwort herausgeg. von Robert Lach. 8°, 65 S. Ed. Strache Verlag, Wien, Prag, Leipzig 1926.

Robert Forbergs Tonkunst-Kalender auf das Jahr 1927. Verlag Rob. Forberg, Leipzig. — Forbergs Musiker-Abreißkalender, der auch fürs nächste Jahr wieder in der bisherigen Form erschienen ist, hat sich seit seiner 3jährigen Existenz derart eingebürgert, daß es einer näheren Anzeige nicht bedarf. Geschmacklos ist diesmal aber das Titelblatt ausgefallen, und man ist froh, daß es zum Abreißen bestimmt ist.

Gustav Lenzewski sen.: Die Hohenzollern in der Musikgeschichte des 18. Jahrh. Musikhistor. Skizze, mit 4 Bildern und 3 Faksimiles. 8°, 47 S. Chr. Fr. Viehweg, Berlin-Lichterfelde 1926.

Gustav Ernest: Beethoven. Persönlichkeit, Leben und Schaffen. Mit 5 Bildnissen und einer Schriftprobe. 3. Aufl. 8°, 592 S. Bei Georg Bondi, Berlin 1926. — Sehr empfehlenswert!

* * *

Besprechungen

DR. KARL GRUNSKY: Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. 2. völlig umgestaltete Aufl. Kl. 8°, 147 S. Sammlung „Göschen", Walter de Gruyter & Co., Leipzig-Berlin 1925.

Dem allgemeinen Zweck der Sammlung Göschen entsprechend, gibt dieses Bändchen eine leichtverständliche kurzgefaßte Einführung in die Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. Ein etwas anspruchsvoller Leser wird zwar tiefere Einblicke in das Leben der musikalischen Formen und die kulturgeschichtlichen Hintergründe vermissen, aber es wäre ungerecht, dies im vorliegenden Fall unbedingt zu verlangen. Der Stoff ist gegliedert nach geographischen Gesichtspunkten und zugleich nach dem Schwergewicht der einzelnen Formen und Gattungen in den verschiedenen europäischen Ländern. Dagegen ist nichts einzuwenden. Nur werden sich viele fragen: warum wurde in einer Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts Händel behandelt und nicht auch Bach? — Hier und da finden sich einige lapsus linguae, z. B. auf S. 40, wo es heißt: „Osiander legt die Melodie in den Sopran. Damit war der evangelische Gemeindegesang ermöglicht." Der Verfasser wollte doch gewiß nicht sagen, daß es vor Osiander noch keinen evangelischen Gemeindegesang gab!

Dr. Arnold Schmitz.

RUDOLF HARTMANN: Handbuch des Korrepetierens. 8°, 149 S. Max Hesses Verlag. Berlin W 15.

Max Hesses Verlag hat die Reihe seiner wertvollen und brauchbaren Handbücher durch diesen 82. Band seiner Sammlung wahrhaft nützlich bereichert. Sein Verfasser Rudolf Hartmann gibt in dem übersichtlich angeordneten Büchlein zuerst einen Abschnitt über die „Technik des Korrepetierens", der den besten und schnellsten Weg des Einstudierens von Partien bei Sängern des verschiedensten Grades von Musikalität darstellt. Dann wird der psychologische Wert des Stichwortes klar verdeutlicht und so reiht sich ein guter Abschnitt an den andern. Nur der Weg zum Rezitativstil, den Hartmann befürwortet, scheint mir nicht richtig. Nach solcher Einprägung der geschriebenen Rhythmen wird man wahre Freiheit nie ganz erreichen, so genau der Sänger in der gebundenen Musik den Rhythmus befolgen soll, so frei muß er das Opernrezitativ zu gestalten verstehen. Auf eine ganz schiefe Ebene begibt sich Hartmann leider in seinem Kapitel über „Wege zur Korrektur von Deklamationsmängeln". Solche Wege darf und soll man zwar in übersetzten Opern jederzeit beschreiten, in deutsch komponierten Opern aber, wie dem Freischütz, Textänderungen vorzunehmen, ist eine arge Stillosigkeit. Der seelische Inhalt einer Melodie wird ein ganz anderer, wenn 2 Achtel, die Weber in einer Silbe bindet, nun in 2 Silben zerhackt werden. Auch die vorgeschlagene Änderung von Bindungen ist zu verwerfen. Wenn Weber z. B. am Schluß der Agathenarie („Süß entzückt entgegen ihm") die Deklamation in halben Noten fortschreiten läßt, von denen jede zweite in einen Doppelschlag oder in 4 zusammengehörige Achtel aufgelöst ist, so erfühlt man in diesem gleichmäßigen Fortschreiten der Silben einen seraphischen Schwung, der durch Hartmanns Vorschlag, in welchem überdies die Doppelschläge innerlich zerrissen werden, ganz verloren geht. Weber hat in seiner Wortbetonung auch an den Stellen, die im landläufigen Sinn „falsch deklamiert" sind, Empfindungen niedergelegt, deren Erhaltung wichtiger ist, als eine der Konvention angeähnelte „Verbesserung". Ausgezeichnet aber sind wieder Hartmanns Bemerkungen über das Verhältnis des Korrepetitors zum dirigierenden Kapellmeister und zur Regie. Jedenfalls sollte sich jeder angehende Kapellmeister das Büchlein zu Gemüte führen.

Professor Dr. A. Lorenz.

A. LÁSZLÓ: Die Farblichtmusik. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1925.

—: Präludien, op. 10, für Klavier und Farblicht. Ebenda.

László will die schon häufig versuchte Parallelisierung von Ton und Farbe auf eine neue Grundlage stellen und so das farblichtmusikalischeKunstwerk schaffen. Das Buch besteht aus den Abschnitten: „Vorgeschichte der Farben- und Tonparallele", „Die Farblichtmusik und ihre Lehre", „Das Farblichtklavier", „Die Zeichenlehre zur Notierung des Farblichts". Die bisherigen Methoden suchten im physikalischen Gebiete (z. B. mit Hilfe der Schwingungszahlen) oder im physiologischen (z. B. beim eigentlichen „Farbenhören") das Gesetz, das die Bindung zwischen Ton und Farbe geben sollte. Dem gegenüber betont László, daß eine solche Verbindung nicht bestehen könnte, sondern, daß sie lediglich künstlerischer Art sein müsse. Die Gesetze, die er aufstellt, betreffen also nur das Farblicht, seine Ausführung und seine Notation. Nicht aber den Zusammenhang zwischen Musik und Farbe. Dieser bleibt in weitgehendem Maße willkürlich. László verlangt zwar an einer Stelle ausdrücklich die Empfänglichkeit des Genießenden. Worin diese bestehen soll, setzt er nicht auseinander; und ich bezweifle, daß sie vorhanden ist bzw. anerzogen werden kann. So habe ich mich vergeblich bemüht, an Hand der Präludien op. 10, der beigegebenen Farblichtnotierung und des Buches zu empfinden, warum das

eine Stück „Gelb“, das andere „Veil“ heißt usw. Es ist mir nicht gelungen. Es mögen hübsche Bilder und Farbspiele zustande kommen, eine wesentliche Beziehung zur Musik, die das Ganze erst zum Kunstwerk machte, scheint mir nicht vorhanden. Wohl vermögen diese kleinen Stücke des op. 10 musikalisches Interesse zu erregen. Neben formalem Geschick ist die Behandlung der Dissonanz von gutem Klange. Daß bei ihrer Entstehung für den Komponisten Farbenbilder wesentlich gewesen sind, das mag sein; für den Hörer aber spielen diese Assoziationen oder Synästhesien keine Rolle. Ich glaube nicht, daß Lászlós Zusammenstellungen als Kunstwerk zu allgemeinerer Bedeutung gelangen werden. Dr. Paul Mies-Köln.

FRIEDA SCHMIDT-MARITZ: „Musikerziehung durch den Klavierunterricht“. 8°, 196 S. Verlag Chr. Friedr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Die Verfasserin bezeichnet ihre überaus anregende Arbeit allzu bescheiden als einen Versuch, für den Unterricht am Klavier eine Lehrweise zu begründen, durch die der Schüler eine sichere Grundlage seiner musikalischen Bildung erlangen soll. Sie ist aber mehr als ein Versuch; sie ist die vollendete Tat. Das Buch hat die Frage, wie es möglich ist, im Rahmen des Klavierunterrichts die musikalischen Fähigkeiten des Schülers allseitig zu entwickeln, in geradezu vorbildlicher Weise gelöst. Mit Recht betont sie, daß auf dem Wege zu diesem Ziele das Spiel irgendeines Instrumentes allerdings nicht alleinherrschend sein darf; es muß nur mithelfend sein, um den Schüler dahin zu bringen, Musik bewußt zu erleben und dementsprechend darstellen zu lernen.

Den Unterricht in solch echt künstlerischer Weise unter größter Berücksichtigung der Eigenart jedes Schülers zu erteilen, setzt eine außergewöhnliche Lehrbefähigung, eine umfassende musikalische Bildung, eine lebhafte Phantasie und großes Einfühlungsvermögen voraus, Eigenschaften, die nicht jeder Musiklehrer in gleich hohem Maße in sich vereinigt. Da es aber durchaus nicht der Wunsch der Verfasserin ist, daß die Musiklehrkräfte eine Kopie von ihrer Art, den Unterricht zu gestalten, geben sollen — sie hofft vielmehr, strebende Lehrer anzuspornen, in selbständiger, eigener und schöpferischer Weise an dem musikalischen Erziehungswerke mitzuwirken, daß man sie als Künstler und Meister im Unterrichten ansprechen kann, — so wird für jeden musikalischen Erzieher die Lektüre des höchst lehrreichen Büchleins zu einer Quelle der Freude und zu einer wahren Fundgrube werden.

Martin Frey.

JON WOIKU: Der natürliche Aufbau des Violinspiels. 8°, 109 S. Griffel-Verlag, Leipzig 1925.

Ein lehrreiches Buch. Die technischen Grundlagen einer natürlichen Bewegungsmechanik der linken Hand und des linken Armes sind erklärt und durch Zeichnungen illustriert. Geiger und Geigenlehrer können für Spiel und Unterricht aus dem Buche großen Nutzen ziehen. Zugrunde liegen drei Ideen: 1. Der linke Ellenbogen wird nicht einwärts (vor die Brust) gedreht, sondern bleibt nach links auswärts gerichtet. 2. Als Stützpunkt des Geigenhalses dient in den ersten Lagen der Ballen des Zeigefingers der linken Hand, in den höheren Lagen die Innenfläche der linken Hand. 3. Den Saitenübergang vermittelt eine Steuerbewegung des linken Armes. Um seine Methode ins rechte Licht zu rücken, wirft Woiku allen anderen Methoden Fehler vor, die sie gar nicht haben; z. B. krampfhaftes Einwärtsbeugen des linken Armes; krampfhaftes Anpressen des linken Armes an den Körper; krampfhafte Greifbewegungen der linken Hand; krampfhaftes Anpressen des linken Daumens an den Geigenhals. Gegen derartige Unterstellungen muß energisch Einspruch erhoben werden. Pfuscher, die es auch trotz Woiku immer geben wird, haben doch mit der Kunst nichts zu tun. Und eine alleinseligmachende Methode, oder gar einen Geheimkniff zur mühelosen Erlernung des Geigenspiels, gibt Woiku ebensowenig, wie alle anderen Methoden. Talent und viel Fleiß bleiben auch bei dieser Methode, wie Woiku selbst hervorhebt, die Grundbedingungen zur Künstlerschaft. Das Ziel bleibt dasselbe, nur der Weg ist ein anderer. Für manchen mag gerade dieser Weg der rechte sein.

Jos. Achtélik.

L. R. FEUILLARD: Méthode du jeune Violoncelliste. Übersetzung von S. Patte. Les Editions Musicales Janin. Lyon (France).

Die vorliegende neue Schule umfaßt in 60 Übungen den ganzen Stoff, den ein angehender Cellist beherrschen muß, ehe er zum Studium des Etuden- und Solomaterials übergehen kann. Man erkennt sofort, daß das Werk aus der Praxis hervorgegangen ist; jegliche überflüssige und trockene theoretische Belehrung ist unterlassen worden. Der Hauptwert der Schule liegt in den von Anfang an eingestreuten, dem jeweiligen Schwierigkeitsgrad geschickt angepaßten und — was vor allem zu betonen ist — stets wertvollen Erholungs- und Vortragsstücken von Lulli bis Schumann und Breval, Duport bis Dotzauer. Leider geht auch diese Schule zu wenig auf die technischen und musikalischen Anforderungen ein, die die moderne Literatur in erhöhter Weise an den Cellisten stellt. Die deutsche Übersetzung ist ungeschickt und holprig, kann dadurch aber den absoluten Wert des Werkes nicht beeinträchtigen.

Dr. P. Rubardt.

„DAS ALTE DEUTSCHE WEIHNACHTSLIED“. Eine Auswahl mit den Weisen in Klaviersatz herausgegeben von Karl Budde und Arnold Mendelssohn, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

Angesichts dieser in jeder Hinsicht meisterhaften Sammlung habe ich keinen anderen Wunsch, als daß sie in jedes deutsche Haus gelangen möge, wo noch Sinn für das Weihnachtslied lebt. Ja, ich glaube sogar, daß die Freude an dem beglückenden Reichtum der alten Weisen durch die Bekanntschaft mit dieser Ausgabe auch bei denen geweckt wird, die sich sonst nicht mit derlei „abgeben". Nicht nur, daß tatsächlich kein einziges wertloses Lied aufgenommen wurde, und daß die Beschränkung auf die Zeit vor 1800 zum allergrößten Vorteil geworden ist: — die einfach genial zu nennende, bezaubernd schlichte Art des Klaviersatzes von A. Mendelssohn macht das Buch zu einem wahren Hausschatz von bleibendem Wert. Die technischen Anforderungen an den Spieler sind so bescheiden, daß jeder sie bewältigt, und wiederum so reizvoll und von quellfrischem Leben erfüllt, daß das Interesse immer aufs neue angeregt wird. Wer da weiß, wie unübersehbar groß die Zahl der mäßigen, der minderwertigen und der absolut kitschigen „Weihnachtsalbums" ist, der wird geradezu ein Gefühl der Erlösung empfinden, wenn er diese prächtige, auch in der äußeren Ausstattung vorbildliche Sammlung zur Hand nimmt.

Domorganist Zillinger, Schleswig.

WALTHER HENSEL: Susaninne, eine kleine Weihnachtskantate zu Worten von Mathias Claudius. Bärenreiter-Verlag, Augsburg.

Wenn aus dem schwer unterdrückten und leidenden Deutsch-Böhmenvolk ein Werk hervorgeht, welches mit deutscher Inbrunst, in pietätvoller Umrankung der Worte eines Mathias Claudius, aus deutscher tiefer Seele das liebe Weihnachtsfest besingt, so findet es sicher im deutschen Volk viel Sympathie, manche offene Tür.

Es will ja kein großes Kunstwerk sein, es will einen sangfrohen Kreis, zuweilen unterstützt von einem Quartett von Flöte, Geige, Bratsche und Violoncell, teilweise auch von einer Klampfe, zu einer frei-liturgischen Feier, welche die Geburt des Heilands zum Gegenstand hat, vereinen. Chorgesänge, teils 3stimmig a cappella, teils mit Begleitung, wechseln mit Solo-Rezitativen und Liedsätzen ab. Die Zusammensetzung ist mit Geschick gemacht. Am besten gelungen sind das Lied: „Holdseliger, gebenedeiter Knabe" und das Duett: „Ich zittre, Herr, und glaube", während die Chorfassung des erhabenen mystischen Textes: Im Anfang war das Wort . . . unzulänglich und unangebracht erscheint. Eine fromme Andacht und erbauliche Sinnigkeit und Innigkeit durchwehen das kleine Werk Hensels, des begeisterten Jugendführers, in so frischer, erfreulicher Art, daß man über gewisse musikalische Schwächen (z. B. Oktaven) und Härten gern hinwegzusehen bereit ist. Zum mixolydischen Schluß des Chorals auf S. 7 sei bemerkt, daß das f in „Kyrieleis" fehl am Ort ist. Die alte mixolydische Tonart hütete sich, das an sich fehlende f so unangenehm herauszustecken, fis war immer zur Hand, wenn das Ohr das Subsemitonium verlangte; der Schluß wurde fast immer plagal, also mit der Unterdominante, hier mit C-Dur, gebildet.

Theodor Raillard.

SAMMLUNG VON 24 FRAUEN-CHÖREN mit Orgelbegleitung eingerichtet von Artur Blaß. (2 Hefte.) N. Simrock, Berlin N.

Der Titel stimmt nicht ganz: einiges ist a cappella, anderes wieder mit Orgel und Violine, Orgel und Harfe und auch mit Harfe allein gesetzt. Der Herausgeber bietet tüchtigen Frauenchören eine Blütenlese bester kirchlicher und weltlicher Chormusik anerkannter Meister dar, welche er mit feinem Verständnis für sangbare Stimmführung, ausgeprägtem Klangsinn für Solo- und Chorwirkung bearbeitet und reichlichen, bis ins einzelnste gehenden Vortragsbezeichnungen versehen hat. Außerdem gibt er in zahlreichen Fußnoten beherzigenswerte Anregungen für den Dirigenten. Als ganz besonders gelungen erscheinen Nr. 11: die Seligpreisungen von Franz Liszt für Baritonsolo, Frauenchor und Orgel, und Nr. 24: der 23. Psalm von Franz Schubert für Frauenchor, Orgel und Harfe.

Rich. Paul.

WALDEMAR VON BAUSSNERN: Christmotette „Die Geburt Jesu" für gem. Chor, kleinen Frauenchor, Kinderstimmen, Soli, Alt und Sopran, Violine, Viola, 2 Flöten, Oboe und Orgel. Rob. Forberg, Leipzig.

Ohne sich an irgend bekannte Melodien von Liedern oder Chorälen anzulehnen, hat der Komponist mit diesem Werk die Aufgabe glänzend gelöst, eine musikalische Betrachtung über das Mysterium der Geburt des Heilandes zu schreiben, die durchaus eigenartig und modern ist und doch selbst auf Kinder und einfache Gemüter verständlich und erbaulich zu wirken vermag. Durch Schaffung eindrucksvoller Themen, die wiederholt zum Aufbau des Ganzen, mit sinnvoller Steigerung in der Verwendungsart, herangezogen werden, gewinnt das Werk einen durchaus einheitlichen, in sich geschlossenen Charakter. So erscheint das Hirten-Motiv, mit dem das Oboesolo das Werk eröffnet, später noch einmal mit Begleitung, so tritt das zweite Thema, welches das Erwarten des Heils symbolisiert, als mächtig wirkender Faktor im orchestralen Höhepunkt nach der ersten Engelsbotschaft abermals hervor.

Feinsinnig erdacht und angewandt sind ferner die Themen, welche die Armut der Geburt und das milde Wesen des Heilands anzudeuten scheinen. Da das Werk für die Aufführung keine erheblichen Schwierigkeiten bereitet, dürfte es berufen sein, Weihnachtsfeiern in Kirche und Schule in der

Stadt und auf dem Lande feierlich und eindrucksvoll auszustatten. Th. Raillard.

PAUL JUON: Sonate für Flöte und Klavier. op. 78. Jul. Heinr. Zimmermann. Leipzig—Riga—Berlin.

Die Sonate bedeutet eine wertvolle Neuerscheinung der einschlägigen Literatur. Das Werk eines Könners und Gestalters, fesselt sie ungemein durch ihren hohen inneren Gehalt, die reiche Harmonik und Rhythmik und die — bei aller Freiheit, zumal im rhapsodischen letzten Satz — Geschlossenheit der Form. Georg Kiessig

HERMANN KUNDIGRABER: op. 7, Sechs Stimmungsbilder aus einer alten Stadt und deren Umgebung in Wort- und Klaviergedichten mit sechs Bildern in Kupfertiefdruck nach Originalen von Bernhard Paul Scheffler. Klavier zweihändig. Selbstverlag der Autoren, Aschaffenburg.

Das Werk mit diesem langatmigen Titel ist wohl in erster Linie als Widmung an Aschaffenburg gedacht, wo der Komponist als Direktor der Städtischen Musikschule seit rund zwanzig Jahren wirkt. Der schwächere Teil des gefällig ausgestatteten Heftes sind zweifellos die Bilder. Die sechs kurzen Klavierstücke stehen in Beziehung zu den bildlich dargestellten Stätten, indem sie romantisierende Stimmungen dazu geben. Der Stil ist durch das Vorbild Schumanns bestimmt, durch die neuere Harmonik daneben beeinflußt. Die Entstehung der Stücke liegt immerhin schon 14 Jahre zurück. Hugo Sočnik.

LUDOMIR ROZYCKI: Neun Skizzen, op. 39, 2 Hefte. — Polnische Tänze, op. 37, Heft 2 und 3. — „Laguna", ein Phantasiestück, op. 36. Sämtlich für Klavier zweihändig. Verlag Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Von diesen neueren Klavierstücken des namhaften polnischen Komponisten verdienen besonders die „Polnischen Tänze" Beachtung. Sie bieten einem rhythmisch feinnervigen Spieler nicht nur dankbare, sondern auch musikalisch befriedigende Aufgaben. Im op. 39 sind es gleichfalls die im Volkstümlichen wurzelnden Stücke, die fesseln, zum Teil sogar stark fesseln. An sich jedoch ist der Wert dieser neuen Stücke recht ungleich, einzelnes ist bedenklich sentimental. Die „Laguna" schließlich, eine Art Barcarole, ist ein brillantes, in der Erfindung jedoch schwächeres Konzertstück, das auch nicht entfernt einen Vergleich mit Chopins Barcarole oder selbst Liszts „Gondoliera", von denen es ziemlich abhängig ist, aushält. Hugo Sočnik.

SERGE PROKOFIEFF: Zweites Konzert, G-Moll, op. 16, für Klavier und Orchester. Bearbeitung für 2 Klaviere durch den Autor. Verlag A. Gutheil (Breitkopf & Härtel, Leipzig).

—: Fünfte Klaviersonate, C-Dur, op. 38. Ebenda.

Zwei ihrer Entstehung nach um zehn Jahre auseinanderliegende Kompositionen des bekannten jungrussischen Komponisten. Die Klarheit seiner Gestaltung plastischer thematischer Gedanken und die klangvolle Behandlung des Klaviers sind auch diesen beiden Werken eigen und machen die Beschäftigung mit ihnen lohnend. Ist das Konzert in erster Linie durch die Frische des Temperaments und das sichere Können wirkungsvoll und fesselnd, so ist die Sonate durch ihre Fülle an echter Poesie bei einer durchaus individuellen Ausdrucksweise ohne weiteres aus dem Durchschnitt der heutigen Musik herausgehoben. Dreisätzig, formal ganz durchsichtig angelegt, thematisch überzeugend, wie eine Sonate von Schubert, bietet sie dem ersten Verständnis eigentliche Schwierigkeiten auch bezüglich der Harmonik nur, solange die vorkommenden Überschneidungen nicht im Zusammenhange gehört werden. Wichtig für einen ungetrübten Genuß ist allerdings hier, wie bei aller dissonanzenreichen Musik, ein sehr gut gestimmtes Klavier. Hugo Sočnik.

WILHELM KEMPFF: Quartett für Klavier, Flöte, Violine, Violoncello, op. 15. Verlag N. Simrock, Berlin-N.

Was diesem mit äußerst leichter Hand stark im Stile Beethovens geschriebenen Quartett den großen eigenen Reiz gibt, ist das glückliche Verhältnis zwischen der klanglichen Besetzung und ihrer kompositorischen Ausnutzung. Das trägt nicht wenig dazu bei, über das Quartett einen Hauch von leichter Anmut, Innigkeit der Empfindung sowie von Frohsinn zu breiten, dessen Zauber sich schwerlich jemand wird entziehen können. Innerhalb der nicht so sehr zahlreichen Kammermusikwerke mit Flöte darf dieses Quartett zweifellos als sehr reizvoll einen bevorzugten Platz beanspruchen. Hugo Sočnik.

Kreuz und Quer

Am 31. Oktober feiert Max Pauer seinen 60. Geburtstag,

den wir ganz gern etwas ausgiebiger gefeiert hätten, wenn uns der Künstler nicht selbst bedeutet hätte, daß derartige Feiern seine Sache ganz und gar nicht seien und unsere Zeitschrift besser daran tue, ihren ohnedies knappen Raum der Behandlung anderer Fragen zu widmen. Einem Max Pauer ist es damit wirklich ernst, und so wollen wir den großen, noch in seiner vollen Kraft stehenden Künstler nur dadurch feiern, daß wir seiner in schlichter Herzlichkeit gedenken.

Zum polyphonen Geigenbogen

In dem Juli-August-Heft der „Zeitschrift für Musik" las man von der Konstruktion eines neuen Violinbogens, mit dem der Geiger Hermann Berkowski bei dem Vortrag älterer Violinwerke große Erfolge erzielt hat. Bekanntlich geht die Idee, auf der Geige polyphon, d. h. gleichzeitig drei- oder vierstimmig zu spielen, auf die bereits vor 22 Jahren entstandene „Härpfleintheorie" eines namhaften Musikhistorikers zurück, die aber heute von diesem selbst nicht mehr aufrecht gehalten wird. In meinem Aufsatz „Zur älteren Violintechnik" (Zeitschrift für Musikwissenschaft, Jahrgang 7, Heft 1) habe ich den polyphonen Geigenbogen abgelehnt und nachgewiesen, daß die heute allgemein übliche Bogentechnik zur Erzielung geigerischer Polyphonie auch bereits im 18. Jahrhundert angewendet wurde. Da man jedoch den heute neukonstruierten Bogen mit der historischen Praxis in Verbindung zu bringen sucht, erscheint es mir zur Verhütung weiterer Irrwege dringend geboten, auch an dieser Stelle die wesentlichen Gesichtspunkte für meine Behauptung nochmals kurz ins Feld zu führen.

Tatsache ist, daß die früheren deutschen und französischen Violinisten durch Daumendruck die Haare des Bogens angespannt haben. Daraus kann jedoch nicht gefolgert werden, daß die Haare des Bogens während des Spiels plötzlich auch locker gelassen wurden, geschweige denn, daß man hierdurch, nämlich durch das Wölben der Haare über alle Saiten, eine gleichzeitige vierstimmige Polyphonie erzeugen konnte oder gar erzeugt hat. Vielmehr ist aus obiger Tatsache zunächst nur der natürliche Schluß zu ziehen, daß man in Deutschland und Frankreich noch nicht die Schraube am Frosch zum Anspannen der Haare hatte und so den Daumen hierzu benötigen mußte. Allzu deutlich sagen auch die älteren deutschen Theoretiker, „daß der rechte Daum die Haar nächst bey den Härpflein etwas eindrucke / damit selbige wol angezogen / einen satten Strich und Klang von den Saiten zu wegen bringen". In Italien dagegen hatte man schon früher als in den anderen Ländern eine Vorrichtung am Frosch, die ein Anspannen der Haare ermöglichte; so haben die Italiener nachweislich die Haare unberührt gelassen. Will man auch die Echotechnik mit gelockerten Haaren ausgeführt haben, so wäre nicht nur das wirkliche polyphone Spiel, sondern auch die gerade in Italien beheimatete Echotechnik den italienischen Geigern unmöglich gewesen! Ob ein Überspannen der vier Saiten mit gelockerten Haaren, wozu immer ein gewisser Grad von Krummbogen erforderlich ist, überhaupt möglich war, muß in Anbetracht verschiedener Argumente, die einen fast geradlinigen Verlauf der Bogenstange schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts nachweisen, sehr bezweifelt werden. In Wirklichkeit hat man den Bogen jedenfalls nicht über alle vier Saiten gewölbt, sondern man hat arpeggiert. Dies beweisen mehrere Violinschulen und Lehrschriften aus der damaligen Zeit, in denen die Technik des Arpeggierens beim Akkordspiel genau erklärt wird — und zwar in einer der heutigen Spielmethode völlig gleichkommenden Weise.

Man sieht also, daß es unrichtig ist, wenn man den modernen „polyphonen Geigenbogen" historisch beglaubigen will. Hiervon abgesehen, dürfte trotz allen verblüffenden Schönheiten, die der neue Geigenbogen hervorzaubern soll, auch vom künstlerischen und ästhetischen Standpunkt aus die Erzeugung einer gebundenen Polyphonie auf der Geige (zumal bei älteren Werken) abzulehnen sein. Schon der kürzlich verstorbene Violinpädagoge Andreas Moser, der verdienstvolle Mitarbeiter und Freund Joseph Joachims, wandte sich in einem Aufsatz von der Seite des praktischen Musikers gegen diese polyphone Spielweise und trat für die arpeggie-

rende Technik ein. Warum auch will man so gerne auf der Geige einen orgelartigen Klang erzeugen und ihr so die typischen Eigenheiten, mit denen natürlich auch die Komponisten gerechnet haben, rauben? Meiner Ansicht nach wird gerade durch das Arpeggieren das Charaktervolle, Markige und Kräftige der Bachschen Geigenpolyphonie betont.

Dr. Karl Gerhartz (Bonn).

Anmerkung der Schriftleitung: Wir bringen diese Ausführungen unseres neulich verstorbenen Mitarbeiters zugleich als eine Art Nekrolog. Gerhartz starb schon ganz am Anfang seiner Laufbahn, im Alter von kaum 28 Jahren; bereits über ein gediegenes Wissen verfügend, hätte er sich sicher mit der Zeit einen sehr geachteten Namen in der deutschen Musikwelt erworben.

Zur entwicklungsgeschichtlichen Wertung der Kirchenfuge Bruckners

Unter diesem Titel brachten wir im Septemberheft einen Artikel, der wohl allen, die sich nach dieser Seite hin mit Bruckner beschäftigt haben, neue Aufschlüsse auf sachlich gefestigter Grundlage gegeben hat, kurz, einen trefflichen Artikel. Als Verfasser zeichnete Richard Lange, Lübeck. Nun stellt sich aber heraus, daß es sich um ein dreistes Plagiat handelt, der Verfasser niemand anders als der Wiener Universitätsprofessor für Musikwissenschaft, Prof. Dr. Walter Fischer ist, der diesen Aufsatz wörtlich für die Bruckner-Festschrift „In memoriam Anton Bruckner" des österr. Unterrichtsministeriums, Wien 1924, geschrieben hat. Uns freut diese Tatsache mehr, als daß sie uns irgendwie bekümmerte. Erstens wird dadurch ein sehr naiver Plagiator entlarvt und wir warnen hiermit ganz besonders Schriftleitungen vor diesem Manne. Zweitens aber haben nun unsere Leser die Arbeit eines Musikforschers von Gewicht in Händen, und das ist bei Behandlung derartiger Fragen ganz und gar nicht Nebensache, mag der Aufsatz, wie es bei uns der Fall war, auch sofort durch seine inneren Qualitäten überzeugt haben. Unsere Leser mögen nun aber das Septemberheft hervorholen, den Rotstift ergreifen, den Namen Lange kräftig durchstreichen und statt dessen hinsetzen: Prof. Dr. Walter Fischer, Wien.

Ur- und Erstaufführungen im Konzertsaal

Die zwei ersten Gewandhauskonzerte brachten allerhand Neues, wobei sich schließlich herausstellte, daß die zweite Sinfonie von Brahms in einer Wiedergabe, die — mit Ausnahme der denn doch ans Dämonische grenzenden synkopierten Bläserstellen — schlechthin ideal zu nennen war, doch das Neueste bedeutete. Einen so lebendigen und durchgeistigten Brahms hörten wir die beiden letzten Jahre selbst von Furtwängler nicht. Ob wir in der deutschen Musik noch einmal etwas in diesem Maße Durchgebildetes erhalten werden wie die Brahmsschen Sinfonien? Bedeutsame Werke sind so etwas wie Festungen, auf die jede Zeit mit den ihr eigenen Mitteln Angriffe macht, um sie zu Fall zu bringen. Und da kommt es denn wohl sehr darauf an, ob ein Werk so dicht gefügt ist, daß es die verschiedenartigsten Angriffe, gewissermaßen auch Gasüberfälle u. dgl., aushält. Vorläufig fühlen wir, daß sich die dichtgefügten sinfonischen Mauern von Brahms immer noch fester schließen, eine Folge nicht nur des Materials als solchem, sondern ganz besonders auch seiner Durcharbeitung. Wie leicht wiegt dagegen schon heute ein Orchesterstück wie Honeggers Chant de joie, das in das Programm — unmittelbar nach einem von Sziget gespielten Mozartschen Violinkonzert — hineinplatzte wie ein Polyphem unter spielende Nymphen! Etwa um den grotesken Freudengesang eines derartigen Fabelwesens mag es sich auch handeln, im Mittelteil mit seiner hübschen Melodie gäbe es sich dann möglichst menschlich. Der Eindruck auf die allerdings ganz unvorbereiteten Hörer — nach Mozart dieser Überfall — war geringer als anzunehmen, weit stärker der der Sinfonie A-Moll op. 16 des 23jährigen Günter Raphael, eines Enkels von Albert Becker. Geborener Berliner, hat sich Raphael nun ebenfalls in Leipzig niedergelassen und es kann nunmehr der Leipziger Musik, wie jemand errechnete, keineswegs mehr fehlen. Denn wir haben nun — heilig oder nicht — einen Ambrosius, einen Raphael und einen Thomas, und wenn sich aus ihnen mit der Zeit Erzengel u. dgl. entwickeln, dann können wir einmal Freudenterzette singen. Die uraufgeführte Sinfonie ist, wie kaum anders zu erwarten, auch äußerlich

ein Jugendwerk, weniger sich durch Ursprünglichkeit auszeichnend, als daß es bereitetem sinfonischen Boden entwächst; und das letztere ist natürlich gut so. Freilich, jenes sinfonische Sichentwickeln, das uns einen in sich gegebenen Organismus fühlen läßt, findet sich nur stellenweise, am einheitlichsten im langsamen Satz, der mit Hilfe eines sehr schön kontrapunktischen Themas mit Hilfe der Kontrapunktik zu einer Geschlossenheit gelangt, die den anderen Sätzen noch fehlt. Famos ist der konzentrierte Anfang der Sinfonie, dem allerdings bald Zersplitterung folgt, teilweise infolge eines Arbeitens mit unbedeutenden, teils rhythmischen, teils floskelhaften Motiven, wobei die jugendliche Freude am Orchesterklang eine nicht unbedeutende Rolle spielt. Da Raphaels Können an und für sich schon überraschend stark entwickelt und er innerlichst musikalisch ist, fehlt es wohl vorläufig zur Hauptsache nur an den erlebten sinfonischen Einfällen. Konstatieren wir vorläufig eine außergewöhnlich starke Talentprobe.

Ganz anderer Art ist das in der Philharmonie zu Halle uraufgeführte Violinkonzert von Georg Göhler, gespielt von Alma Moodie. Es reicht hier nur noch zu einer Anzeige dieses eigenartigen Werkes, dem innerliches Erleben gleich bei seinem ersten, einem langsamem, in seiner Unverhülltheit fast peinvoll wirkenden schmerzlichen Satz förmlich auf die Stirne gedrückt ist, ein Werk dann aber, das in einem fast infernalischen zweiten Satz die Kehrseite zeigt, und im letzten, einem Variationensatz über ein innerlich ruhiges und glückliches Thema bei gelegentlichen Rückfällen, sich zur Beherrschung des Lebens durchringt. Vielleicht ist das ganze, meist wirklich geigenmäßige Konzert oft zu persönlich, um sich gerade als Konzert einzureihen. Wir stehen aber wirklich wieder einmal einem Werk von innerstem persönlichen Wert gegenüber.

Welches Unglück immer noch Johann Strauß anrichtet!

Über eine Rostocker Rosenkavalier-Aufführung brachte die „Schwaaner Zeitung" vom 9. April 1926 folgende erheiternde Besprechung:

„Mit gutem Geschick hatte es die Leitung verstanden, diese Operette, deren Text von Hugo von Hofmannsthal und deren Musik von dem unvergleichlichen Altmeister der anmutigen Walzermusik Richard Strauß stammt, unter Dach und Fach zu bringen. Das erkannte auch das ausverkaufte Haus an. Die Handlung, deren tieferer Sinn dem Alltag entnommen, ist auf das Operettenmilieu zugeschnitten. Unnötig, von der Musik viel zu sagen: sie war weich und flüssig, bezaubernd und geschmeidig, wie sie eben nur unser Walzerkönig schaffen konnte, denn Richard Straußsche Weisen sind Allgemeingut der zivilisierten Völker geworden. Das Orchester des Stadttheaters hatte es verstanden, die Tonschöpfung prachtvoll wiederzugeben."

Eines dürfte Richard daraus ersetzen, daß Johann immer noch viel berühmter ist, als er. Und auch bleiben wird!

Musik und Akustik

Der berühmte Physiker und Philosoph Ernst Mach, der sich viel mit Akustik und Tonpsychologie beschäftigte, schrieb W. Kienzl, der als Student in seinem Laboratorium arbeitete, folgendes hübsche Gedicht im Jahre 1876 ins Stammbuch:

Die Saite, wenn sie angeschlagen,
Ergießt in Tönen laute Klagen,
Du kannst an hoher Schwingungszahl
Bemessen ihrer Spannung Qual;
Doch wenn die Brust du fühltest schwellen
Und tief bewegt von mächt'gen Wellen,
Ob Schmerz sie heißen oder Glück,
Dann wird aus Tönen erst Musik,
Und niemand hat zu dieser Stunden
Dafür noch Zahl und Maß gefunden.

Aus W. Kienzl, Meine Lebenswanderung, S. 47 (J. Engelhorns Nachf., Stuttgart 1926).

So denken die wahren Physiker und Mathematiker, die Kleinen glauben aber, mit ihrer Wissenschaft wirklich sich in die Musik mengen zu können.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Das listige Füchslein" von Leo Janacek (deutsche Uraufführung an der Mainzer Oper).
„Schuld und Sühne", Oper nach Dostojewskis Roman ‚Raskolnikow' von G. Pedrollo (Scala, Mailand).
„Maruf", Oper von Henri Rabaud (Dessau).
„Das Wogenroß", Oper von K. Atterberg (ebenda).
„Don Pistacelico, der dreifach Verlobte" (Lo sposo di tre, marito di nessuna), Jugendoper von Cherubini in der textlichen Neubearb. von Hans Tessmer (Dresdener Staatsoper).

Konzertwerke:

Alexander Tansman: Sinfonie (New York, unter Kussewitzki).
Ph. Jarnach: Romanzero für Orchester (Berliner Sinfonie-Orchester unter Emil Bohnke).
H. Tiessen: Ouvertüre zu einem Revolutions-Drama (ebenda).
Lothar Windsberger: Messe für Chor, Soli, Orchester und Orgel (Städt. Musikverein Düsseldorf).
O. Ostřcil: Sinfonietta (ebenda, deutsche Urauff.).
H. F. Redlich: Concerto grosso (Mainz, Städt. Konzerte).
Julius Bittner: Große Messe mit Te Deum (ebenda, deutsche Urauff.).
Béla Bartók: „Dorfszenen" für Chor und kleines Orchester (New York, League of composers).
H. Kaminski: Motette für Altsolo und gem. Chor nach dem Gedicht „Der Mensch" von Claudius (unter Herm. Dubs).
Robert Hernried: Geistliche Frauenchöre (Vereinigung Darmstädter Solistinnen unter Bernd Zeh).
Hermann Wunsch: IV. Sinfonie (Kassel, unter Laugs). — Sinfonisches Fragment (Gewandhauskonzerte Leipzig.
Miaskowsky: 6. Sinfonie (Bochum, deutsche Urauff., unter Leopold Reichwein).
Kurt Striegler: Sinfonie in C-Dur, mit Schlußchor (Dresden, unter Fritz Busch).
H. Fleischer: Musik für Streichorchester, Orgel und Sopranchor (Kiel, unter Fritz Stein).
Friedr. Hemmann: Drei Orchester-Gesänge (Gera, Reuß. Kapelle unter Heinr. Laber).
Carabella: Andante mit Variationen für Orchester (ebenda, deutsche Urauff.).
Verdi: Ballettmusik aus „Othello" (ebenda, deutsche Urauff.).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

G. Göhler: Violinkonzert (Halle, s. S. 640),
„Ariodante", Oper von Händel in der Bearb. von Anton Rudolph (Landestheater Stuttgart).
„Der tolle Cosimo", ein heiteres Spiel von Tod und Liebe von Camillo Hildebrand, Text von G. N. Felke (Plauen).
„Sturmvögel", Oper von G. Schjelderup (Schwerin s. S. 643).
Max Butting: II. Sinfonie (Berliner Sinfonie-Orchester).
Günter Raphael: Sinfonie A-Moll op. 16 (Gewandhauskonzert unter Furtwängler).
Paul Graener: Gotische Suite für Orchester (Städt. Orchester, Düsseldorf).
E. Toch: Klavierkonzert (ebenda, am Klavier: Gieseking).

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Die Konzertsaison setzte dieses Jahr Anfang Oktober sehr ruhig ein. Als einer der ersten erschien Ludwig Wüllner mit einem ausgewählten Schubertprogramm. Man weiß nicht, was größere Bewunderung verdient: die immer noch wie dämonisch hervorbrechende Erlebniskraft des greisen Sängers oder dessen unverwüstliche Konstitution, um ein mit derartiger Vollmusik geladenes Programm ohne jede Spur von Ermüdung durchzuführen. Im Vortrag von Nacht- und Schicksalsstücken dürfte Wüllner heute nicht seinesgleichen finden. Um so merkwürdiger ist aber seine Wiedergabe von freundlichen Natur- und Liebesstücken; es haftet ihr etwas Unwirkliches, fast Metaphysisches an: eine Welt, unter der man den Abgrund fühlt. — Um gleich bei den Sängern zu bleiben, sei eines Liederabends von Felix Fleischer-Janczak, dem von der hiesigen Oper abgehenden Bariton, gedacht. Fleischer ist eine sympathische Erscheinung sowohl in Vortrag als Stimme, die jedoch weit mehr Baß- als Baritoncharakter besitzt. Ein gelegentliches Detonieren machte sich störend bemerkbar, wie man auch den Eindruck hatte, daß der Künstler auf der Bühne bedeutend mehr zu geben habe als im Konzertsaal. Das Programm brachte Bekanntes von Schubert, Loewe, Wolf und Rich. Strauß.

Mit zwei Orgelabenden, die alte und moderne Werke brachten, stellte sich Carl Hoyer, der von Chemnitz an die Nikolaikirche berufene Organist und Lehrer für Orgel am Konservatorium, sehr vorteilhaft vor. Auch als Komponist lernte man Hoyer kennen und zwar mit einer satztechnisch bedeutenden Toccata und Fuge in C-Moll. Im übrigen ist kaum anzunehmen, daß Hoyer als Komponist in höherem Maße in Frage kommt; seine Gedanken sind weder aus erster Hand, noch von jenem reinen stilistischen Empfinden diktiert, das gerade auch für Orgelmusik unerläßlich ist. Es fließt bei ihm so allerlei durch-

einander, stößt man aber auf den Kern dieser krausen Welt, so ist dieser sehr weich und von nicht angenehmer Sentimentalität. Ein Werk mit wirklich neuen und kühnen Tönen aber ist Grabners Prael., Passacaglia und Fuge über „Media vita". Zwei Seiten sind ihm ausgeprägt zu eigen: einmal eine strenge, altmeisterliche Objektivität, zu der als Gegensatz aber eine aus subjektiven Quellen gespeiste und ins Ungemessene schweifende Phantasie hinzutritt. Ein Dualismus, der wiederum, wie bei einem früher besprochenen Werke Grabners, dem Vorwurf zugrunde liegen mag, aber schließlich auch in Grabners Natur in aller Reinheit vorhanden ist. Insofern ist Grabner typisch für die Gegenwart. Möge es ihm gelingen, daß sich einmal Subjekt und Objekt wechselseitig vollkommen durchdringen. Ein weiteres Werk des Abends war die Gothische Sinfonie für Orgel von Widor, das Werk einer dem Wesen der Orgel entfremdeten Zeit, schon stark verblaßt mit seiner Süßlichkeit und seinem koketten Katholizismus. W. Weismann.

DETMOLD feiert in diesem Jahre anläßlich des 125. Geburtstages am 23. Oktober und anläßlich der 100. Wiederkehr des Tages, an dem Lortzing nach Detmold kam (4. Nov.), in der Zeit vom 30. Oktober bis 3. November ein Lortzingfest. Zur Aufführung kommen Lortzings Hymne „Dich preist, Allmächtiger" und seine Oratorium „Die Himmelfahrt Jesu Christi" durch den Oratorienverein und Detmolder Männerchor. Die musikalische Leitung liegt in den Händen des Musikdirektors W. Schramm. Mit dem Feste wird eine Lortzing-Ausstellung, sowie ein Vortrag des bekannten Lortzing-Forschers G. R. Kruse (Direktor des Lessingmuseums in Berlin) verbunden sein. Den Schluß der Veranstaltungen bildet die Aufführung der Oper „Zar und Zimmermann" durch das gesamte Personal und Orchester des Bielefelder Stadttheaters unter Leitung von Musikdirektor Cahnbley.

DRESDEN. Die erste künstlerische Tat der neuen Spielzeit hatte die Neueinstudierung und Neuinszenierung des „Figaro" bedeuten sollen. Aber man hat hier ebensowenig ein Mozart-Ensemble, wie anderwärts, und auch an dem Stilgefühl für Mozart gebricht es. Hermann Kutzschbach aus dem Schuchschen Regime stammend, hat allein noch Dresdener Tradition in dieser Hinsicht. Was das Mozart-Ensemble anlangt, so löste es sich, wie überhaupt das Spielopern-Ensemble nach Schuchs Tod langsam auf. Man verstand sich zu wenig auf die Auffindung und Ausbildung eines geeigneten künstlerischen Nachwuchses, und neuerdings versucht man es mit dem Gewinn einzelner fertiger Kräfte, die aber auch oft erst noch Fremdkörper im Ensemble darstellen. Schuchs nachahmenswertes Streben war allezeit, sich sein Ensemble selber zu bilden, wenn nötig aber auch es zu verjüngen. Kaum eine der Kräfte, die er um sich schaarte und die den Ruf der Dresdner Oper aufrecht erhielten, war sozusagen fertig nach Dresden gekommen. Alle dankten mehr oder weniger das, was sie geworden, Schuch, und sie machten daraus, wie der Schreiber dieser Zeilen bezeugen kann, auch gar kein Hehl. Jetzt steht nun schon seit Jahren das Institut in einer Krise, eine Neubildung seines Ensembles ist unerläßlich und diese systematisch zu betreiben ist angezeigt. Nötigenfalls unter Zurückstellung von Erst- und Uraufführungen, nur um des Prestiges der Bühne willen. Auffindung nicht allein von Stimmbesitzern, sondern vor allem von Gesangstalenten ist erforderlich, und das Vermögen, diese künstlerisch zu unterweisen und zu fördern. Hierin lag Schuchs Größe und Bedeutung und in der Freiheit, die er der Entwicklung künstlerischer Individualitäten ließ. Da versagt nun freilich heute oft auch die Spielleitung, die sich auf ihre Anschauungen versteift. So schien es die des Gastes vom Karlsruher Landestheater Otto Crauß zu sein, Mozarts Figaro dadurch dem heutigen Geschmack näherzubringen, daß er diese vornehmste aller Musikkomödien mit possenhaften Elementen im Spiel würzte. Laute Heiterkeitserfolge auf offner Szene — sapienti sat! — Armer Mozart! — Das Kleinod, das deine Musik ist, in falscher Fassung. Der ganze feine Duft einer alten Kultur verweht. Und er schwebte auch nicht über dem Gesang. Fast ausschließlich Sprechgesang herrschte auf der Bühne, und das Melos der Mozartschen Musik, das selbst die Seccorezitative atmen, stellte sich nur spärlich ein. Die Tradition unserer Bühne vertraten von den Hauptkräften an dem Abend eigentlich nur noch Liesel v. Schuch als Susanne und Ludwig Ermold als Figaro. Busch setzte sich für den orchestralen Teil nach Kräften ein, hatte sogar das Orchester höher gelegt, aber Erfolge mit diesem werden ihm wohl erst wieder mit Hindemiths Cordillac winken.

Die Festgabe der Staatsoper zur 700-Jahrfeier der Kreuzschule bestand in einer Aufführung des Rienzi. Das Jugendwerk des „alten Kruzianers" Wagner kam unter Hermann Kutzschbach zu einer würdigen Aufführung, in der Fritz Vogelstrom in der Titelrolle und Irma Tervani als Adriano das frühere Dresdner Ensemble glänzend vertraten. Die Irene gab Claire Born, die von der Wiener Staatsoper hierherkam und deren Engagement einen Gewinn für das Institut bedeutet. Aber nicht nur an den alten Kruzianer Wagner sollte diese Rienzi-Aufführung erinnern, sondern auch daran, daß deren Alumnen früher in enger Beziehung zur Dresdner Oper standen. Sie bildeten nämlich deren Chor, und zwar bis zum Jahre 1817, in dem erst C. M. v. Weber

die heute berühmte, von Alois Mora unlängst noch als ersten deutschen Opernchor gerühmte Sängervereinigung gründete. Man hatte es damals schließlich doch als lächerlich empfunden, daß z. B. in Spontinis Vestalin die Priesterinnen der keuschen Göttin von — kleinen Jungen „verkörpert" wurden. Wagners Wunsch nun aber war es gewesen, daß im Rienzi, vornehmlich im Lateran-Chor, Knabenstimmen herangezogen würden, und so hatte er um Mitwirkung der Alumnen gebeten. Dagegen hatte aber die Schulbehörde Bedenken, und so unterblieb sie. — Dies aus der Geschichte der Dresdner Uraufführung des Rienzi.

O. Schmid.

GREIZ. „Die Blinde" (Uraufführung). Tondichtung für gem. Chor, Sopran u. Tenor, Streichquartett, Klavier und Harmonium von Karl Kluge.

Das Werk ist das Hohelied der Mutterliebe, die sich selbstlos für ihr Kind verschwendet. Eine junge, lebensfrohe Mutter, die bei der Geburt ihres ersten Kindes das Augenlicht verliert, muß verzweiflungsvolle Seelenkämpfe bestehen, ehe sie wieder ganz ihrem Manne und Kinde gehören kann. Die Sehnsucht nach Leben und Liebe hat sie ihrer Familie zurückgeschenkt. Das Werk, das nach einer gleichnamigen Dichtung von Carl Robert Schmidt entstand, ist reich an Klangschönheiten; die motivisch feinste Durcharbeitung sowie eine elementare Empfindungswelt machen es zu einem Kunstwerk vornehmsten Charakters. Die eineinhalbstündige Aufführung wurde zu einer religiösen Feierstunde. Ein kurzer, vom Gatten der Blinden gesprochener Prolog geht voraus, dann setzt ein „Chor der Blinden", begleitet von Harmoniumklängen, ein. Er schildert das Schicksal derer, die sich mit der Finsternis abgefunden haben, so daß um so ergreifender sich vor diesem Hintergrund das Einzelschicksal abhebt. Die umfangreiche, melodisch schwierige Sopranpartie der erblindeten Gattin wurde von Elise Meyer-Fischer-Plauen mit prächtiger Stimmfülle und dramatisch starker Vortragskunst gesungen. Hugo Zeeh-Schwarzenberg war ihr mit seinem warmen, fülligen Tenor ebenbürtig. Kapellmeister Krüger-Greiz leitete sicher die Aufführung. Reicher Beifall einer auserlesenen Zuhörerschaft belohnte den Komponisten, der sein Werk am Flügel begleitete. Gerd Weber, Chemnitz.

KÖNIGSBERG. Oper und Sinfoniekonzerte, beides städtischerseits nicht genügend unterstützte private Unternehmungen, haben Einschränkungen erfahren, die erkennen lassen, daß der Zustand der Dauerkrise bei ihnen obwaltet und nicht eher aufhören wird, bis wir ein städt. Orchester, einen städt. Intendanten und städt. Kapellmeister haben. In der Oper frischte man die letzten „laufenden" Werke der vorigen Spielzeit auf. „Afrikanerin", „Othello" und „Salome" zeigten Orchester und Dirigenten in guter Verfassung. Ludwig Leschetizky, der leitende 1. Kapellmeister, ist ein sachlicher, verinnerlichter Stabführer, der durch die Art, wie er das Werk vor die Person stellt, Anerkennung verdient und auch schon gewonnen hat. Die Stimmen und das schauspielerische Geschick der ihm unterstellten Operntruppe sind derart, daß ein anständiges Niveau der Vorstellungen gewährleistet würde, läge nicht die Regie bei der Königsberger Oper ziemlich im argen. Hierfür ist freilich mehr das System als der Einzelne verantwortlich zu machen. — Im Konzertleben tauchte gleich zu Anfang ein Stern ersten Ranges auf: Gretel Stückgold, die mit italienischen Arien und deutschen Liedern ihre gepflegte Gesangskunst zeigte. Einen bei uns nicht gerade häufigen Ausflug ins Neuland moderner Musik unternahm der Ostmarkenrundfunk, der sich im übrigen für die nächsten Monate auf Beethoven eingestellt hat. Das moderne Programm bestritt der vortreffliche Rundfunkkapellmeister Erich Seidler zusammen mit zwei auswärtigen Künstlern, dem Breslauer Violinisten Beerwald und dem Opernsänger Mansfeld. Unter anderen kam dabei eine gemäßigt atonale, sehr frisch und schmissig wirkende Klaviersuite des jungen Breslauers Karl Sczecka zur Uraufführung.

Dr. Erwin Kroll.

MECKLENBURG. „Sturmvögel". Musikdrama in 3 Akten. Dichtung und Musik von Gerhard Schjelderup. (Urauff.)

Man hat in den letzten Jahren viel von der Stagnation des deutschen Opernbetriebs gesprochen und kurzerhand erklärt, der Mangel an wertvollen Neuheiten ließe nur immer wieder auf das bewährte Alte zurückgreifen. Angesichts der Uraufführung der Sturmvögel fragt man verwundert, ob derartige Äußerungen verantwortlicher Bühnenleiter nicht vielleicht eine andere, höchst einfache, jedenfalls weniger erfreuliche Erklärung finden würden, wollte man näher nach dem Grunde forschen. Seit 10 Jahren liegt das Werk eines bekannten, verdienten und auch erfolgreichen Opernkomponisten fertig vor, ohne daß eine Bühne sich zu dessen Aufführung hätte entschließen können. Freilich scheint der Norwege Schjelderup, dessen zweite Heimat Deutschland schon seit Jahrzehnten geworden ist, sein Leben lang nie nach den Forderungen des Zeitgeschmacks gefragt zu haben; so kam es, daß Schjelderup in einer Zeit modern war, wo andere ihre atonale Veranlagung noch gar nicht entdeckt hatten, und daß er andererseits heute bewußt darauf verzichtet, diese sicher nicht unberechtigte, aber in ihrer augenblicklich einseitigen Betonung bestimmt verfehlte Richtung der Musik mitzumachen. Diesen Be-

kennermut lieben wir an dem starren unbeugsamen Norweger, er ist es auch, der aus seinen „Sturmvögeln" erneut in überzeugender Weise zu uns spricht, der packt und zündet und auch gestern die Zuhörerschaft am Ende der Oper nach Sekunden tiefen Schweigens zu begeisterten Ovationen hinriß.

So wollen wir gern über gewisse unverkennbare Schwächen des Textbuches hinwegsehen: das Erzählen wichtiger Handlungen (I., II. Akt) und — nicht zu leugnen — die nahen Beziehungen zum Tristan, die leider durch die sonst geschickte Regie (Hans Friederici) ganz besonders im III. Akt auffallend betont erschienen. Gleichwohl hat der Komponist mit der Bezeichnung seines Werks „Dramatische Ballade" geschickt vieles sanktioniert, was man dem reinen Dramatiker zum Vorwurf gemacht haben würde. Überhaupt versteht Schjelderup gewisse Schwächen seines Buches durch die Musik meisterhaft auszugleichen. Mit erstaunlicher Virtuosität beherrscht er das Orchester, das schon in den einzelnen Vorspielen überall den bedeutenden Könner verrät. In kammermusikalischer Zartheit fließen die lyrischen Stellen dahin, die zu der im Vorspiel des I. Akts und der Wahnsinnsszene stark realistischen und freien Orchesterbehandlung in wohltuendem Gegensatz stehen.

Noch ein Wort zum Inhalt: Arnfred, Leuchtturmwächter an der Westküste Norwegens, wohnt mit seinen beiden Töchtern Kari und Svanhild in einsamer Zurückgezogenheit. Kari, einst von einem fremden Seemann entführt, ist als arme Irrsinnige vom Vater wieder gefunden worden, nachdem der Geliebte sie verlassen und sie ihr Kind durch den Tod verloren hatte. Durch Schiffbruch werden zwei Männer, Gonzales und Cortez an den Strand geworfen. Gonzales, von der Unschuld und Schönheit Svanhilds bezaubert, hält sich ihrer nicht für würdig; ein Verbrechen lastet auf seiner Seele. Wie das Gekreisch der Sturmvögel erschüttern ihn Gewissensqualen. Cortez, sein böser Dämon, versucht, ihn zum Leichtsinn zu verleiten, da er bemerkt, daß Svanhild ihn liebt. Plötzlich, in einer Mondscheinnacht, erscheint Kari als Nachtwandlerin. Gonzales erkennt in Kari seine einstige Geliebte, die bei seinem Anblick zum vollen Bewußtsein gelangt, jedoch stirbt. Svanhild hört geheimnisvolle Stimmen, die ihr den Sinn des Lebens enthüllen. Sie betet. Per Aspera ad Astra. Stimmung der Schlußszene.

Die Aufführung selbst war glänzend vorbereitet (ganz ausgezeichnete Solisten!) und Prof. Kähler hatte es an nichts fehlen lassen, um dem Werke und anwesenden Komponisten zu einem großen, verdienten Erfolg zu verhelfen. Unterstützt freilich wurde der Dirigent von Solisten, die mit ihren gesanglichen und darstellerischen Leistungen jedes Mittelmaß weit überragten: Paula Ucko als Kari, Jennie von Thillot, die eben neuverpflichtete dramatische Sängerin als unvergeßliche Svanhild, Hjalmar Oerne als Gonzales, dramatisch ausgezeichnet, Theo Werhardt als überzeugender Arnfred und Wilhelm Kruse als Cortez. — Die Aufführung hielt sich auf bedeutender Höhe und wird unvergeßlich bleiben. Dr. Th.

POTSDAM. Rückblickend läßt sich über das hiesige Konzertleben des letzten Winters nicht viel neues sagen. Die Dilettantenvereinigungen haben weitere gute Fortschritte gemacht, die übrigen Veranstaltungen hielten sich gleichfalls auf einem gediegenen Niveau. Solisten rechneten nur vereinzelt auf Teilnahme der Radiomüden. Bühnenvolksbund und Volksbühne setzten die Reihe ihrer erstklassigen Opernvorstellungen fort, häufig mit Gästen aus den verschiedensten Städten und Ländern. In der Garnisonkirche veranstaltete Professor Otto Becker regelmäßige Orgelfeierstunden, deren ernstes Programm nicht immer die verdiente Teilnahme fand. Die Philharmonische Gesellschaft wurde in ihren vielseitigen Veranstaltungen wieder von Adolf Haensgen gut beraten, der Potsdamer Sängerchor hat sich unter dem Stabe von Studienrat Walter Schmidt zu einer beachtenswerten Höhe emporgearbeitet und in seinem Frühjahrskonzert ein besonders einheitliches Programm herausgebracht. Der Potsdamer Männergesangverein, der von seinem inzwischen verstorbenen Gründer Professor Martin Gebhardt vorzüglich geschult worden ist, wird nunmehr von Studienrat Karl Landgrebe geleitet. Eine Aufführung von überragender Bedeutung schenkte uns der Bach-Verein unter der still konzentrierten, stilbewußten Führung von Musikdirektor Wilhelm Kempff; er wiederholte die schon vor zwei Jahren einstudierte „Matthäuspassion" in feinster Abstimmung zu dem begleitenden Orchester und mit sicherem Gefühl für die Stimmungen der einzelnen Sätze. Ein besonderer Glanz wurde der Aufführung dadurch verliehen, daß nur erstklassige Solisten mitwirkten: Hilde Weyer, Agnes Leydhecker, Paul Madsen und Curt Wichmann. Schließlich ist für das Potsdamer Kunstleben noch bedeutsam, daß von Ostern ab das Staatsexamen im hiesigen Musikseminar erreicht werden kann. Erika Kickton.

Fortsetzung siehe Seite 650.

AUSLAND:

LENINGRAD. Die neuernannte Direktion des „Rossfil" mit Prof. Klimoff und Prof. Assafieff als Mitgliedern scheint auch dem Leningrader Philharmonium eine sehr rege Konzertsaison zu sichern. Ein Abonnement-Zyklus von 10 Konzerten soll

unter Stiedry, Kleiber, B. Walter, Klemperer, Glazunoff, Suk u. a. abgehalten werden. Im Programm stehen, außer klassischer Musik, die 2. Sinfonie von Mahler (Stiedry), die neulich in die Univ.-Edit. aufgenommene 6. Sinfonie von Myaskowsky, die „Siebente" von Bruckner. Zur Erstaufführung gelangen: das Conzerto grosso von Krenek, Fragmente aus A. Bergs „Wozzek", die kleine Suite von Strawinsky und eine Reihe neuerer Werke von Hindemith, Schreker, Schebalin, Knipper u. a.

Im Staatsopernhause haben schon die Proben angefangen; das Marientheater soll mit den „Meistersingern" in neuer Einstudierung wieder eröffnet werden. In Vorbereitung befindet sich auch der „Fidelio" der zur großen Beethoven-Feier unter Klemperer in Aussicht genommen ist. Wie ersichtlich ist, steht auch die Oper unter starkem Einflusse der deutschen Musik; doch sollen den bevorstehenden Erstaufführungen des „Rosenkavaliers", von „Wozzek" und anderen deutschen Opern große Schwierigkeiten in der Notenfrage entgegengetreten sein. Es wäre schade, wenn die Verhandlungen der russischen Oper mit den deutschen Verlegern nicht zu glücklichem Ergebnis führen sollten und so alle neuen Pläne der Direktion an Geldfragen scheiterten. J. Zander.

PRAG. Das Prager tschechische Staatskonservatorium veranstaltete eine interessante Geigenkonkurrenz. Die Vereinigung der Prager Instrumentenmacher hatte sie ausgeschrieben, ihr Ziel war ein 2000 Kronen-Preis des Schulministeriums. Elf neue Instrumente kamen zur Vorführung und zwar hinter einer spanischen Wand, um jede äußere Beeinflussung der Preisrichter bei ihrer Beurteilung fernzuhalten. Unter ihnen wurden von der Jury zunächst vier als die besten ausgeschieden, drei kamen schließlich in die Entscheidungskonkurrenz. Den Preis errang eine Meistergeige des bisher wenig bekannten Karolinenthaler Geigenbauers Franz Padlaha.

Der tschechische Kunstverein in Prag feierte im Mai die Eröffnung seines neuen, stattlichen Verwaltungsgebäudes durch eine Festwoche, in der als Musikveranstaltungen ein großes Sinfoniekonzert, eine Opernaufführung im tschechischen National- und Staatstheater und ein Kammermusikabend (durchwegs mit Werken von ehemaligen Präsidenten des Vereins) gegeben wurden. — In einem philharmon. Konzert des Prager deutschen Theaterorchesters unter Zemlinskys Leitung gelangte durch den Wiener Cellisten Prof. Fr. Buxbaum die hebräische Rhapsodie „Schelomo" für Cellosolo und Orchester von E. Bloch zur Erstaufführung, ein programmatisches Tongemälde, das König Salomos Schicksale schildert, von klangreicher instrumentaler Schönheit voll musikalischer Erfindung, das wirksam in seiner dreimaligen Gradation und modern polyphon und polyrhythmisch im gemäßigten Sinne ist. E. I.

* * *

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die diesjährige Tagung der Robert-Schumann-Gesellschaft, die, wie wir bereits mitteilten, am 12. September in Zwickau stattfand, wurde geleitet vom 2. Vorsitzenden, Landgerichtsdirektor Dr. Berthold, der in seiner Begrüßungsansprache mit besonders warmen Worten auch des bisherigen 2. Vorsitzenden, des verstorbenen Prof. R. Vollhardt, gedachte. Den Tätigkeitsbericht erstattete der 1. Schriftführer, Direktor des Rob. Schumann-Museums, Oberlehrer i. R. Kreisig, den Kassenbericht der Leiter der Geschäftsstelle, Buchhändler Stegmann (Richtersche Buchhandlung, Marienplatz). Beide Berichte ergaben das Bild regen Lebens im Sinne der gestellten Aufgaben, als z. B. Weiterausbau des Sch.-Museums, Förderung der Sch.-Forschung, Gewährung von Unterstützungen, Pflege Schumannscher Werke. Als Vereinsveröffentlichung erscheint demnächst eine Arbeit über Schumann und Goethe. Als Erinnerungszeichen für das Sterbehaus in Endenich bei Bonn hat man anläßlich des 70. Todestages des Meisters eine Porträtplakette von Künstlerhand herstellen lassen, die jetzt mit einer kleinen Feier dort angebracht werden wird. Die Mitgliederbeiträge wurden wieder festgesetzt auf 10 RM. für Einzelpersonen und 20 RM. für Körperschaften für das Jahr. Es erfolgten auch eine Reihe von Neuanmeldungen. Es wird auf weitere Anmeldungen gehofft. Die Zahl der Mitglieder in Deutschland beträgt zur Zeit rund 300, dazu kommen einige außerhalb des Deutschen Reiches wohnend. — Dem geschäftlichen Teile folgte zuerst ein Vortrag des Oberstudiendirektors Prof. Dr. Gehmlichs-Zwickau über den Vater Robert Schumanns, den gelehrten Buchhändler August Schumann (gest. 10. August 1826). Der Vortrag zeichnet das Lebensbild eines bedeutenden, unausgesetzt arbeitenden Mannes, dem auch sein Sohn Robert Schumann sehr viele seiner guten Eigenschaften verdankt und der in diesem sehr bald den zukünftigen Musiker erkannte, aber durch seinen frühen Tod verhindert wurde, Robert Schumann frühzeitiger einer Fachbildung zuzuführen. Zuletzt kamen dann noch musikalische Darbietungen (Lieder, gesungen von Edith Schmidt-Leipzig und das Quintett, gespielt von dem Soloquartett der Stadtkapelle und Musikdirektor Schanze). Am Nachmittage statteten ver-

schiedene auswärtige Teilnehmer, darunter ein Enkel, Rob. Sommerhoff-München, dem Schumann-Museum unter Führung des Direktors einen längeren Besuch ab. M. K.

Deutsche Bruckner-Gemeinde. Die kürzlich in München neugegründete Deutsche Bruckner-Gemeinde (Geschäftsstelle München, Feilitzschstraße 27 II) wird in Verwirklichung ihres Programmes als erste Tat das D-Moll-Requiem von Bruckner aufführen. Dieses von Bruckner 1893 überarbeitete Jugendwerk wurde bisher nur zweimal (aus dem Manuskript) in Linz (Musikdirektor Bayer) und Wien (Dr. Göllerich) aufgeführt. Die Münchner Aufführung ist somit die erste in Deutschland und geschieht durch den Chorverein St. Rupert unter Hofkapellmeister Josef Ruzek am Allerheiligentage in der Rupertuskirche in Form einer kirchlichen Totenfeier.

Dem Ehrenausschuß der D. B.-G. sind bisher beigetreten: M. Auer, W. v. Baussnern, Graf Du Moulin-Eckart, M. Fiedler, Dr. Kurth, K. Muck, S. Ochs, Kapellmeister Papst, Hofkapellmeister J. Ruzek, G.M.D. Schulz-Dornburg, R. Wetz.

— Vom 12.—16. September fand in Essen ein kathol. Kirchenmusikkongreß statt, der sich vor allem mit Fragen moderner Kirchenmusik beschäftigte.

— Der Verein der Musikfreunde, der Oratorienverein und der Lehrergesangverein in Kiel haben sich zu einer Arbeitsgemeinschaft zusammengeschlossen. Ihre dieswinterlichen Konzerte unter Prof. Fritz Stein kündigen ein ausgewähltes Programm an, auf dem u. a. Werke von: Kaun, Klose, Busoni, P. Schramm, Ph. Wolfrum, Braunfels, H. Fleischer, Kletzki, Kaminski, Hindemith, Honegger, Strawinski stehen.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Das Zürcher Konservatorium beging das Jubiläum seines 50jährigen Bestehens u. a. mit drei Festkonzerten und einem Festakt, bei dem Direktor Dr. Volkmar Andreae die Festrede hielt. Gründer und langjähriger Direktor des Konservatoriums war Hegar, nach dessen Ausscheiden Dr. Andreae die Direktion übernahm und auch heute noch führt. In den 50 Jahren gingen etwa 1600 Berufsschüler durch die Anstalt, unter denen sich Namen wie Schoeck, Honegger, Walter Schultheß, Willy Rehberg, Jarnach u. a. befinden.

Hochs Konservatorium in Frankfurt ist ein Konservatorium für Musikhörende angegliedert worden, das sich zur Aufgabe macht, als Ergänzung zu der Ausbildung der aktiven Musiker, diejenige der „passiven" Musiker, der Musikgenießenden, treten zu lassen.

Liegnitz. Den Musiklehrkräften Gertrud Banke (Kl.) und Otto M. Erber (V.) wurde das Prädikat „staatl. anerkannt" verliehen. Letzterer erntete unlängst an einem Schüler-Musikabend die Erfolge einer gründlichen Musikpädagogik.

PERSÖNLICHES

Der Kölner Musikdirektor H. Haus, Inhaber und Leiter einer Musikschule, beging unlängst sein 50jähriges Künstlerjubiläum.

Mattia Battistini will nach seiner Tournee durch Deutschland sich mit einem Konzert in Wien von der Öffentlichkeit verabschieden und sich nach Rom zurückziehen.

Geburtstage und Jubiläen:

Prof. Walter Petzet, der bekannte Dresdener Pianist, Komponist, Musikschriftsteller und Lehrer am Dresdener Konservatorium, beging am 10. Oktober seinen 60. Geburtstag. Petzet, ein Schüler von Rheinberger und Bülow, war seit 1887 nacheinander in Minneapolis, Chicago, New York, Helsingsfors als Klavierpädagoge tätig, bis er 1898 an das Karlsruher Konservatorium kam. 1910—1913 war er an der großherzogl. Musikschule in Weimar und von 1913—1916 in Berlin als Musikreferent der „Signale". Seit 1916 lebt Petzet in Dresden.

Karl Wolfram, Komponist und Musikpädagoge am Lehrerseminar Altdorff, feierte unlängst seinen 70. Geburtstag. Eine Reihe würdiger Orgelwerke, sowie sein Büchlein „Anleitung zum stilgerechten Präludieren", haben in Organisten-Kreisen großen Anklang gefunden.

Guido Peters, der Wiener Pianist und Komponist, wird im November 60 Jahre alt.

Unser Mitarbeiter, der sehr verdiente Bruckner-Biograph Franz Gräflinger in Linz, feiert am 26. November seinen 50. Geburtstag.

Zu Ehren des 88. Geburtstags von Ernst Eduard Taubert, dem Nestor der deutschen Komponisten, fand in Berlin unter Mitwirkung von Emmi Leisner, Walther Kirchhoff, dem Bielefelder Benda-Trio und dem Madrigalchor unter Prof. C. Thiel ein wohlgelungener Taubert-Abend statt.

Der Münchener Komponist Karl Frhr. von Kaskel beging am 10. Oktober seinen 60. Geburtstag. Kaskel, ein gebürtiger Dresdner, war Schüler von Jadassohn, Reinecke und Wüllner und ist mit einer Reihe von Opern hervorgetreten.

Der vor allem durch seine Märsche und Tänze auch in Deutschland bekannt gewordene amerikanische Komponist John Philipp Sousa begeht am 6. November seinen 70. Geburtstag. Sousa schrieb auch verschiedene Operetten, Suiten, eine sinfon. Dichtung, sowie Lehrbücher für Violine, Trompete und Pauke.

Ein deutscher Kollege von Sousa, der bekannte Operetten- und Marschkomponist Paul Lincke wird am 7. November 60 Jahre alt.

Todesfälle:

† Th. Ferdinand Werdelmann, Chordirigent, mit 63 Jahren zu Amsterdam.

† Karl Ludwig Peppler, der frühere Direktor des Berner Stadttheaters, mit 35 Jahren.

† Prof. Dr. Hermann Schnoor, der Schöpfer der Schleswig-Holsteinischen Musiksammlung, im Alter von 73 Jahren in Neumünster. Die Sammlung, die in ihrer Art einzig dasteht, befindet sich in städtischem Besitz und umfaßt die Werke sämtlicher heimatlicher Komponisten in fast lückenloser Folge, darunter zahlreiche Originalhandschriften. Schnoor war der Leiter der städtischen Bücherhalle in Neumünster und hat das Institut in 41jähriger Tätigkeit zu einer bedeutsamen kulturellen Einrichtung des schleswig-holsteinischen Kunstlebens gemacht.

† Die fast 88jährige Pauline Apel, genannt „Liszts Pauline", in Weimar. Sie war 30 Jahre lang die Haushälterin Franz Liszts auf der Altenburg und ward nach seinem Tode zur Verwalterin des Liszt-Museums bestellt. Mit ihr ist eine der erinnerungsreichsten Personen jener Zeit dahingegangen.

† Kammersänger Max Gillmann, der ausgezeichnete Bassist der Münchener Oper, mit 52 Jahren.

† Im 72. Lebensjahre der Präsident der Prager deutschen Musikakademie, Universitätsprofessor Dr. August Sauer.

† Ebenfalls im 72. Lebensjahre die Gesangsmeisterin und langjährige Opernsängerin des Prager deutschen Theaters, Frau Adele Gerl-Benetti.

† Nach längerem schweren Leiden zu Lübeck der weitbekannte Violinpädagoge Prof. Goby Eberhardt mit 74 Jahren. Der Verstorbene, in jüngeren Jahren ein hervorragender Virtuose (Schüler von Wilhelmy), ist als Pädagoge bekannt geworden und hat dieses Talent auch auf seinen Sohn Siegfried vererbt.

† Der schwedische Komponist Prof. Anton Andersen mit 81 Jahren zu Stockholm.

† Prof. Hans Wessely, der österreichische Violinvirtuose mit 64 Jahren. W. war ein Schüler Grüns und war 38 Jahre lang an der Königl. Akademie in London als sehr geschätzter Lehrer tätig.

† Prof. Fritz Bassermann, der wohlbekannte Frankfurter Violinpädagoge, mit 77 Jahren. Als zweiter Geiger und später Bratscher des Heermannschen Streichquartetts und in 40jähriger Tätigkeit als Violinlehrer und stellvertretender Direktor am Hochschen Konservatorium erwarb er sich einen hochgeachteten Namen. Von seinen zahlreichen Schülern sei vor allem sein Sohn Hans B. genannt.

Berufungen:

Kapellmeister Florenz Werner zum Dirigenten des Dresdener Philharmonischen Orchesters.

Max Butting an das Klindworth-Scharwenka-Konservatorium in Berlin.

Chormeister Richard Zengerle als Nachfolger Schwickeraths an die Münchener Akademie der Tonkunst.

Otto Klemperer vom Wiesbadener Staatstheater zum Operndirektor an die Berliner Staatsoper am Platze der Republik (ehemal. Krolloper).

Hermann Scherchen wurde für die kommende Saison eingeladen, Konzerte in Mailand, Turin, Rom (Augusteum), Neapel, London, Stockholm und Bukarest zu dirigieren. Scherchen wird außerdem noch einen Zyklus von Konzerten in Leipzig, Berlin und Winterthur leiten. In Prag wurde der Künstler für ein Konzert und für Vorträge der Tschechischen Staatsakademie über „Technik und Probleme des Dirigierens" mit praktischen Demonstrationen verpflichtet.

Prof. Daniel Karpilowski, der ausgezeichnete Führer des Guarneri-Quartetts, als Lehrer einer Violin-Ausbildungsklasse an das Konservatorium der Musik Klindworth-Scharwenka in Berlin.

Der neue Konzertmeister und Solocellist der Weimarischen Staatskapelle, Walter Schulz, als Lehrer an die Staatl. Musikschule in Weimar für eine Ausbildungsklasse in Violoncell, sowie für Kammermusikunterricht.

Alexander von Zemlinsky zum Rektor der Prager deutschen Musikakademie für das Studienjahr 1926/927.

Der Pianist und Kapellmeister Alfred Block, ein Schüler Prof. Teichmüllers, als Leiter des Thalia-Theaters nach Elberfeld.

Kapellmeister Erich Orthmann vom Mannheimer Nationaltheater zum Leiter des Lehrergesangvereins Mannheim-Ludwigshafen als Nachfolger des verstorbenen Werner von Bülow.

Der jugendliche Komponist Günter Raphael als Lehrer für Theorie an das Leipziger Konservatorium.

Frederic Lamond als Lehrer einer Klavierausbildungsklasse an der Mannheimer Musikhochschule.

PREISAUSSCHREIBEN

Die Münchener Volksbühne hat ein Preisausschreiben erlassen. Gefordert wird ein Singspiel oder Lustspiel mit Musik oder ein durchkomponiertes Werk heiterer Art. Teilnehmen können alle in Bayern gebürtigen oder in Bayern lebenden Komponisten. Der Preis beträgt außer den Tantiemen M. 1200.—. Einreichungstermin und -ort: bis 31. März 1927 an die Geschäftsstelle der Münchener Volksbühne, München, Weinstraße 13.

VERSCHIEDENE NACHRICHTEN

Frau Julie Walch, eine Enkelin Robert und Clara Schumanns, ersucht uns um die Veröffentlichung nachfolgender Zeilen.

Höxter, den 14. September 1926.

Im Verlag der Firma „Manfred Verlag Schumann & Steinau" in Bielefeld ist ein Buch erschienen unter dem Titel „Johannes Brahms, der Vater von Felix Schumann, ein Mysterium einer Liebe, von Titus Frazeni".

Im Nachsatz zu diesem Werke ist als Kronzeugin für die Hypothese, daß Johannes Brahms der Vater von Felix Schumann sei, eine Äußerung angeführt, die ich über die Liebe zwischen Johannes Brahms und Clara Schumann im Verwandtenkreise gemacht habe. Weiterhin ist in dem betreffenden Werke angedeutet worden, daß ich wahrscheinlich von Marie Schumann, die sicherlich auch über die Beziehungen zwischen Clara Schumann und Johannes Brahms genau Bescheid wisse, Schweigegelder bezöge.

Wenn auch schon von dritter Seite diese schamlose Verdächtigung von Johannes Brahms und Clara Schumann gebührend beleuchtet worden ist (vgl. den Aufsatz von Paul Zschorlich: „Ein unwürdiger Enkel". „Johannes Brahms und Clara Schumann schamlos verdächtigt" in der Deutschen Zeitung 1. Ausgabe Nr. 219 vom 23. Juli 1926; ferner Aufsatz des Dr. Havemann: „Ein Racheakt gegen Clara Schumann" in den Westfälischen Neuesten Nachrichten, Ausgabe Nr. 129 vom 7. Juni 1926 und endlich den Aufsatz desselben Verfassers in der Frankfurter Zeitung vom 20. Juni 1926 sowie das Referat im Juli-Augustheft der ZfM., S. 428), so halte ich mich dennoch in Ehrfurcht vor dem Andenken an meine Großmutter Clara Schumann für verpflichtet, folgende Erklärungen in breiter Öffentlichkeit abzugeben:

1. Meine Äußerung über die Liebe zwischen Johannes Brahms und Clara Schumann ist

von den Herausgebern des erwähnten Buches in unerhörter Weise entstellt und nicht im entferntesten im Sinne meiner tatsächlichen Äußerung wiedergegeben. Es erübrigt sich eigentlich, darauf hinzuweisen, daß ich den Herausgebern des Buches und damit auch der Herausgabe dieses Schundwerkes völlig fernstehe.

2. Die Andeutung, daß ich wohl von Marie Schumann Schweigegeld bezöge, weise ich als dreiste und unverschämte Lüge hiermit auch in aller Öffentlichkeit zurück.
3. Selbstverständlich stehe ich auch dem sogenannten Archiv der Nachkommen von Robert und Clara Schumann in Bielefeld völlig fern. Welche Dokumente von Robert und Clara Schumann dieses Archiv zu verwalten hat, weiß ich nicht. Soviel mir bekannt ist, befindet sich das Archiv über den Nachlaß von Robert und Clara Schumann im Zwickauer Schumann-Museum.
4. Auch ich schäme mich, daß ein Enkel es wagt, das Andenken an seine Großmutter Clara Schumann in so häßlicher Weise in den Schmutz zu ziehen.

Julie Walch,
Enkelin von Robert u. Clara Schumann.

Den Mendelssohn-Preis für Komponisten erhielten Ignatz Strasfogel und Ernst Pepping (Studierende der Hochschule für Musik in Berlin). Den Preis für ausübende Künstler erhielt Franz Osborn.

Die im Deutschen Bühnenverein zusammengeschlossenen Opernbühnen haben beschlossen, der in Dresden lebenden Enkelin C. M. von Webers eine Ehrenspende aus den Einnahmen der Weberaufführungen am 5. Juni zukommen zu lassen.

In New York hat sich ein „Beethoven-Memorial-Komitee" gebildet, das den Plan zu großangelegten Beethoven-Feiern im nächsten Jahr zu entwerfen hat.

Eine Jubiläumsaufführung der Mozartschen C-Moll-Messe, die seinerzeit Alois Schmitt für den Dresdener Mozartverein ergänzte, ist für 30. Oktober in der Dresdener Frauenkirche geplant zum Gedächtnis an die Uraufführung der vervollständigten Messe am 3. April 1901.

Die größte Kirchenorgel der Welt wird gegenwärtig bei der Firma Steinmeyer & Co. zu Oettingen und Nürnberg für den Passauer Dom gebaut. Das ganze Orgelwerk, das aus fünf verschiedenen Orgeln (Hauptorgel, Epistelorgel, Evangelienorgel, Chororgel und Fernorgel) besteht, enthält 200 Register auf fünf Manualen und Pedal mit rund 16000 Pfeifen.

Auf Einladung des Theatergemeinde München wird Kapellmeister Friedrich Rein mit dem Konzertvereins-Orchester am 23. November im Odeon griechische Musik aus drei Jahrtausenden zur Aufführung bringen. Der bekannte griechische Musikwissenschaftler Prof. K. A. Psachos hat die Werke teilweise gesammelt und bearbeitet, ferner Orgelkompositionen aus griechischen Volksmelodien geschaffen.

Eine Neubearbeitung für die Bühne von Händels Oper „Radamisto" hat Dr. Josef Wenz auf Grund der beiden erhaltenen Partituren fertiggestellt.

Hermann Suters „Le Laudi" gelangt in dieser Konzertsaison in folgenden Städten zur Aufführung: Chemnitz, Coblenz, Duisburg, Emmerich, Essen, Flensburg, Frankfurt a. M., Halle a. S., Hamborn, Lippstadt, M.-Gladbach, Neuchâtel, Nürnberg, Solothurn.

Händels Ballettoper „Ariodante" erfuhr in einer Bearbeitung Anton Rudolphs am Württ. Landestheater in Stuttgart ihre deutsche Uraufführung. Es wird auf das Werk und die Bearbeitung sowie die Fragen szenischer und darstellerischer Wiedergabe, welche zu erörtern die Aufführung nahelegte, noch ausführlich zurückgekommen werden.

Kurt Barth, städt. Musikdirektor in Flensburg, führt im kommenden Winter folgende Neuheiten für Flensburg auf:

Berger: Bläser-Serenade; Berlioz: Ouvertüre „Der Korsar"; Blech: Waldwanderung (sinfonische Dichtung); Büttner: Sinfonie Nr. 2, G-Dur- und C-Moll-Sonate; Bruckner: 5. Sinfonie; Dohnanyi: Serenade für Streichtrio; Gal: Bläser-Divertimento; Götz: F-Dur-Sinfonie; Händel: Wassermusik; Huth: Orchester-Suite; Mahler: Lieder eines fahrenden Gesellen; Prohaska: Serenade; Reger: Ballett-Suite, Werk 130; Reichenberger: Marienlieder; Riemenschneider: Totentanz, sinfonische Dichtung; Schubert: Oktett F-Dur; Sibelius: „Finnlandia"; Smetana: „Vaterland"; Suter: „Le Laudi"; Barth: Stormlieder für hohen Sopran und Orchester.

In Graz fand vom 4.—11. Oktober eine Felix-Weingartner-Woche statt.

— Die Frankfurter Kammermusikgemeinde (Leiterin: Maria Proelss) wird im kommenden Winter 12 Konzerte unter Mitwirkung erster Solisten und Kammermusikvereinigungen veranstalten. Vorgesehen sind Werke von Bach, Vivaldi, Rameau, Couperin, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Reger, Ravel, Debussy, Scott, Casella, Graener, Toch, Rottenberg, Hindemith, Prokofieff, Wiesengrund-Adorno u. a.

Walter Rehberg, der in diesem Winter in verschiedenen deutschen Städten sämtliche Sonaten von Schubert zur Aufführung bringt, wird das gesamte Sonatenwerk Schuberts (einschl. der unvollendeten und von ihm ergänzten Sonaten) in einer instruktiven Ausgabe im Steingräber-Verlag, Leipzig, herausgeben.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik
Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik“ von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt
HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

93. JAHRG. LEIPZIG / DEZEMBER 1926 HEFT 12

Beethoven

Eine ästhetische Betrachtung

Von Erich Klocke, Sprottau

Motto: Ein Hören ohne Gedanken ist taub

Seit fünfzig Jahren spiele ich die Beethovenschen Sonaten. Ich kann nicht behaupten, daß ich sie als „schön“ empfunden hätte. Und auch meine zum Anhören hier und da verurteilten Zuhörer — ohne mein Wissen und Wollen — haben kein Hehl daraus gemacht, daß sie die Beethovenschen Sonaten nicht „schön“ finden.

Freilich war eine Erklärung dafür leicht in der außerordentlich technischen Schwierigkeit der Wiedergabe gerade dieser Klavierwerke gefunden.

Nachdem ich aber den diese Sonaten meisternden Lamond gehört und auch nicht die Empfindung eines schönen Sinnenreizes davon erhalten habe, wurde mir diese Tatsache zum Problem.

Denn „alle Welt“ erkennt Beethovens unbedingte Meisterschaft gerade auch in diesen Schöpfungen an, und der ihm gleichkommende Genius, Richard Wagner, hat ja wiederholt zu erkennen gegeben, was ihm Beethoven bedeutet.

Ich konnte mich freilich auf den einfach natürlichen Standpunkt stellen, daß ich eben musikalisch nicht „hoch“ oder „tief“ genug gebildet sei, um an den „höchsten“ bzw. „tiefsten“ Schöpfungen Geschmack zu finden.

Ja — dann blieb es aber immer doch noch unerklärlich, warum ich in freier Wahl als Dilettant zu meinem „Ergötzen“ (dilezza) fortgesetzt mich mit diesen, gerade diesen Werken beschäftigte?

Und das Merkwürdigste war: Die glanz- und klangvollen Sonaten von Weber, die sinnenerregenden Kompositionen von Chopin, ja die sinnigen Werke von Schubert vermochten mich auf die Dauer nicht zu fesseln, während ich bei und nach dem Spiele Beethovenscher Werke immer das Gefühl hatte, als sei mein Verstand dabei beteiligt.

Später glaubte ich die Ursache in dem Unterschiede zwischen „Klassiker“ und „Romantiker“ sehen zu müssen — schrieb dem ersteren mehr „Form“, architektonischen Aufbau, Zeichnung, dem letzteren mehr Sinnenreiz, Farbe zu und meinte: beim Klassiker beschäftige eben die Form (d. h. das Thema und seine Durchführung) mehr den Verstand, während der Romantiker mehr dem sinnlichen Gefühl nachgebe, Stimmungen wiedergebe.

Dabei hätte ich mich wohl beruhigen können.

Ich fand aber in den Beethovenschen Sonaten auch Stimmungen, ja in jedem Sonatenteil sogar eine andere Stimmung, sodaß jeder Satz einer geschlossenen Sonate eine besondere Stimmung zum Ausdruck bringt.

Da nun aber ein Kunstwerk als Ganzes von einer einheitlichen Idee zusammengehalten werden muß, um als Kunstwerk gestaltet zu sein, so stellte sich die Frage für mich so: Welches ist die einheitliche Idee, die jeder Sonate trotz der in ihren einzelnen Teilen wechselnden Stimmung zugrunde liegt?

Die kunstvollsten Sonaten sind auch bei Beethoven, nach dem Urteil der Musik-Sachverständigen, diejenigen, bei denen das Thema alle drei Sätze einheitlich zusammenhält.

Da ich durch das Studium der Richard Wagnerschen Tondramen es mir zu eigen gemacht hatte, daß die Musik eine Art zweite Sprache sei, die sich von unserer Wortsprache nur dadurch unterscheidet, daß sie sich begrifflich nicht festlegt, also vieldeutig bleibt, so übertrug ich den Begriff „Thema" aus der Wortsprache auf die Musik. Zu Hilfe kam mir, daß ich gewohnt war, Vorträge über bestimmte Themen zu halten, die mich zwangen, den Gedankengang den Anforderungen des Themas streng anzupassen.

Und so ergab sich als logische Folge, daß ich in jeder Sonate ein Vortragsthema suchte, welches in den drei Teilen der Sonatenform logisch entwickelt sein mußte bzw. aus dem kein Teil der Sonate herausfallen durfte, wenn die Ausführung als formvollendet d. h. als Kunstwerk gelten sollte.

Auch beim Anhören eines Vortrags — das war mir zur zweiten Natur geworden — darf dem Hörer nicht zugemutet werden, seine Gedanken vom eigentlichen Thema abzulenken, wenn er nicht ärgerlich gemacht werden soll. Die Beleuchtung des Themas kann von allen nur möglichen Seiten vorgenommen werden, aber sie darf das Thema nicht aus den Augen lassen, wenn der Zuhörer nicht irre werden soll.

Hugo Riemann schreibt im Vorwort seiner 1. Auflage der „Analyse" von Beethovens Klaviersonaten":

„Das fortgesetzte Operieren der produktiven wie der rezeptiven künstlerischen Phantasie mit natürlich gegebenen und historisch gewordenen Kategorien, welche das Kunstschaffen jeglicher Willkür entkleiden und es zu einem logisch notwendigen Müssen machen, ist eine Tatsache unseres Seelenlebens, die gar nicht ihrer Bedeutung nach überschätzt werden kann. Die Form- und Regelverächter, die Verkünder einer schrankenlosen Willkür des Kunstschaffens ad absurdum zu führen, ist der vornehmste Zweck meiner Arbeit."

Einem inneren Drange folgend, kleidete ich schließlich den Gedankengang einzelner Sonaten in Worte, um für mich, zu meiner Befriedigung, auf diese Weise den logischen Zusammenhang jeder Sonate zu fixieren. Daß dies in gebundener Rede geschah, das ergab sich von selbst.

So fixierte ich nach und nach in den Jahren 1916 bis 1918 folgende Beethovenschen Sonaten in Worten: op. 10 Nr. 3; op. 27 Nr. 1 und 2; op. 31 Nr. 1, 2, 3; op. 57; op. 78; op. 90; op. 191; op. 109; op. 110; op. 111. —

Tatsache ist es, daß mir diese Übertragung bzw. Übersetzung zu einem tieferen Empfinden dieser Werke verhalf.

Nahe liegt der Gedanke, ob nicht auch anderen damit geholfen werden könnte, Beethovens Ausdruckskunst verstehen zu lernen.

Zweifelhaft bleibt, ob es vom Standpunkte der Ästhetik aus erlaubt erscheint, — „ob ich nicht durch die Sucht der Deutung im Sinne der modernen Parole, daß Musik etwas darstellen müsse, mich zu einer Geschmacklosigkeit hinreißen lasse"[1])

[1]) Hugo Riemann, Geschichte der Musik seit Beethoven. 1901. S. 398.

Kant und Schiller halfen mir über das ästhetische Bedenken hinweg; Kant sagt in § 16 seiner ästhetischen Urteilskraft:

Durch die Verbindung des ästhetischen Wohlgefallens mit dem intellektuellen gewinnt der Geschmack darin, daß er fixiert wird. Weil es nicht vermieden werden kann, Begriffe mit Empfindungen zu verknüpfen, — „so gewinnt das gesamte Vermögen der Vorstellungskraft, wenn beide Gemütszustände" — ästhetisch und intellektuell, empfindungsmäßig und begrifflich — „zusammenstimmen."

In Schillers Briefen „Über die ästhetische Erziehung des Menschen" ist zu lesen: „Durch die ästhetische Gemütsstimmung wird also die Selbsttätigkeit der Vernunft" — die Spontaneität — „schon auf dem Felde der Sinnlichkeit" — Rezeptivität — „eröffnet, die Macht der Empfindung" — Rezeptivität — „schon innerhalb ihrer eigenen Grenzen gebrochen und der physische" — rezeptive — „Mensch so weit veredelt, daß nur mehr der geistige" — spontane — „sich nach den Gesetzen der Freiheit aus demselben bloß zu entwickeln braucht".

Schiller bezeichnet den ästhetischen Zustand als „bestimmte Bestimmbarkeit" — und Heinrich von Stein[1]) als „aktive Passivität".

Bestimmbarkeit, Empfänglichkeit, Rezeptivität ist demnach das erste Merkmal des Ästhetischen. Diese Empfänglichkeit muß aber einen Resonanzboden finden, der bestimmend, aktiv, wird.

In der inneren Tätigkeit muß ein bestimmendes Moment für die von außen kommenden Eindrücke liegen.

Der ästhetische Zustand ist also Empfänglichkeit aus eigenem geistigen Vermögen.

„Es ist nicht immer nötig[2]), daß die Vernunft Ideen aus Erscheinungen herauszieht; sie kann sie auch in dieselben hineinlegen."

Danach wäre es möglich, daß ich durch Mitteilung der Ideen, die ich in Beethovens Sonaten aus einem Zustand aktiver Empfänglichkeit heraus, hineingelegt habe, diesen ästhetischen Zustand bei anderen hervorzurufen imstande wäre. Nicht etwa in dem Sinne, andere darauf festzulegen, sondern in dem Sinne, ihren Resonanzboden zur Aktivität anzuregen und so ihre Rezeptivität mit Spontaneität zu verknüpfen.

Seit Kant steht es ja fest, daß das gesamte Vermögen unserer Vorstellungskraft, wenn beide Gemütszustände — ästhetisch und intellektuell — zusammenstimmen, gewinnt, weil es nicht vermieden werden kann, die begriffliche Vorstellung eines Objekts zugleich mit der Empfindung im Subjekte zusammenzuhalten.

Durch Zusammenstimmen des ästhetischen Gemütszustandes mit dem intellektuellen einen Gewinn für das gesamte Vermögen unserer Vorstellungskraft herbeizuführen, hat wohl auch Beethoven veranlaßt zur Angabe eines Objekts, von dem wir eine begriffliche Vorstellung haben, in der Sonate op. 81a (Abschied — Abwesenheit — Wiedersehen), sowie in der 6. Sinfonie.

Adolf Bernhard Marx in seiner Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klaviersonaten schreibt (S. 87):

Als 1816 eine Gesamtausgabe seiner Kompositionen im Werke war, hatte Beethoven (wie Schindler erzählt) die Absicht, bei allen, wo es noch nicht geschehen war, den gedanklichen Inhalt anzugeben.

Wir wissen also, daß Beethoven nicht bloß einem unbestimmten Gefühl sich hingegeben, sondern daß er oft zusammenhängende Seelenzustände auszusprechen unternommen, daß er Leben geschaffen, ideal gebildet hat, er, der Dichter in Tönen, wie irgendein Goethe in Worten, ein Raphael in Gestalten.

[1]) Heinrich von Stein: Beiträge zur Ästhetik deutscher Klassiker.
[2]) Schiller: Über Anmut und Würde.

Paul Bekker in seinem „Beethoven" sagt in dem Abschnitt: „die poetische Idee":

Beethoven hegt über den psychologischen Untergrund seines Schaffens nicht den mindesten Zweifel. Als Schüler Neefes hat er sich die Lehre von der Wechselwirkung zwischen Musik und geistigem Leben schon in frühen Jahren eingeprägt ...

Das andauernde Nacherleben des Gehörten, die nie aussetzende innere geistige Tätigkeit ist die wesentliche Vorbedingung zur Erkenntnis Beethovenscher Musik. Beethoven fordert geistige Mitarbeit. Ihm ist Musikhören ein Erleben, und Komponieren gilt in seiner Sprache dasselbe wie Dichten.

Diese Wechselwirkung zwischen Musik und geistigem Leben — zwischen Rezeptivität und Spontaneität — versetzt erst den Menschen in den Zustand des „ganzen Menschen".

Zu dem bekannten Ausspruch Schillers: „Der Mensch ist nur da ganz Mensch, wo er spielt" — bemerkt Heinrich von Stein: „Das Spiel besteht in der Wechselwirkung zwischen Verständnis und Mitteilung, zwischen rezeptiver und spontaner geistiger Tätigkeit."

Der Ausspruch Schillers im 14. Briefe „Über die ästhetische Erziehung des Menschen":

„Der Mensch soll empfinden, weil er sich bewußt ist, und er soll sich bewußt sein, weil er empfindet" —

deckt sich mit Kants Ausspruch:

„Gedanken ohne Anschauung sind leer, Anschauungen ohne Gedanken blind."

Auf die Musik übertragen würde es heißen:

„Hören ohne Gedanken ist taub!"

In ganz besonderem Grade muß die Tonkunst, welche durch die Sinnlichkeit des Tones ganz unvermittelt den Gehörsinn reizt also sich zunächst nur Rezeptivität erzwingt, es sich zur Aufgabe stellen, den Formtrieb, Spontaneität, anzuregen, um den Ausdruck der Affekte mit Ideen der Vernunft in Übereinstimmung zu bringen und dadurch die Möglichkeit zu bieten, Mitteilung (Rezeptivität) und Verständnis (Spontaneität) in Wechselwirkung („Spiel") zu setzen, um sich der bloßen Sinnlichkeit durch Spontaneität entziehen zu können.

„Händels und Bachs Harmonik, Haydns und Mozarts Melodik sind durch Beethovens Rhythmik und Figuration zu ganz neuen Wirkungen von überwältigendster Macht des Ausdrucks weitergebildet worden"[1]).

Rhythmik ist reine Form.

In der Form aber zeigt sich das Vermögen des Künstlers (Spontaneität), im Stofflichen das Geistige sehen zu lassen, den Stoff „bedeutend" zu gestalten, so daß der Geist angeregt wird, den Stoff zu „deuten", in ihn Ideen hineinzulegen. Form ist Gehalt, d. h. Inhalt, d. h. etwas, das im Inneren, nicht im Äußeren liegt.

Nach Kant sind Farbe und Ton etwas der Form im Kunstwerk äußerlich Anhängendes. Sie sind das Stofflich-Sinnliche.

Und da wahre Kunst stets aus dem Sinnlichen ins Übersinnliche führt, so kann die Aufgabe wahrer Kunst nur so gelöst werden, daß das Stofflich-Sinnliche, also in der Musik der Ton, der Klang, durch die Form vergeistigt wird.

Im Grunde werden alle Teilbeziehungen nur möglich dadurch, daß sich die Teile auf das Ganze beziehen und erst durch das Ganze Sinn und Bedeutung bekommen.

Es kommt also darauf an, daß das Ganze zur Einheit gestaltet ist durch die Form. In welchem Umfange das auch in der Musik möglich ist, beweist der durch Alfred Lorenz geführte Nachweis der Form in Richard Wagners Nibelungen-Ring.[2])

---

[1]) Hugo Riemann: Geschichte der Musik seit Beethoven.

[2]) Bei Max Hesse: Das Geheimnis der Form.

Gerade für die Musik, deren Wesen im Wechsel, in der Unbeständigkeit, in der Körperlosigkeit liegt, ist es, wenn sie ein Kunstgebilde gestalten will, doppelt notwendig, niemals die formale Einheit zu verlieren.

So wie das Organische, wenn auch gegenwärtig kein einziges Atom mehr identisch sein mag mit den Atomen, die z. B. den Menschen vor 10 Jahren konstituiert haben, doch im Wechsel dieser Zeit niemals seine formale Einheit, seine Gestalt, verliert, so ist die Form auch in der Kunst „frei von jeder Zeitgewalt".

Die Form beherrscht den Stoff, die Form überwältigt den Stoff, die Form vertilgt den Stoff.

Diese Souveränität der Form gegenüber dem Material, aus dem sie jeweilig gebildet ist, diese ihre gleichsam hypermaterielle Beständigkeit war es, die dem Begriff der Form die hohe Wertung der größten Denker eingetragen hat, von Platos Idee bis hin zu Schiller:

„Aber frei von jeder Zeitgewalt,
die Gespielin seliger Naturen,
wandelt oben in des Lichtes Fluren
Göttlich unter Göttern die Gestalt."

Nachsatz der Schriftleitung: Dieser Artikel, im Geburtsmonat Beethovens erscheinend, möge als Auftakt zu dem Beethovenjahr, in das wir nächsten Monat treten, aufgefaßt werden. Er betont das Geistige in Beethovens Schaffen mit philosophischer Schärfe bis zur Einseitigkeit, wozu heute aber eine innerste Notwendigkeit mehr denn je vorliegt. Warum, werden wir nächstes Jahr klar genug sehen. Nur eines: Möge sich Deutschland im nächsten Jahr nicht eine derartige Blöße geben wie im Beethovenjahr 1920, als man offiziell anfing, den Meister nur von einem rein musikalischen Standpunkt aus erklären zu wollen und alles bewußt Geistige glatt in Abrede stellte.

Das Geheimnis von Mozarts „Veilchen"

Von Dr. A. Heuß

II.

Wir hätten nun zunächst zu fragen, wie Mozart darauf gekommen sein kann, das Gedicht so selbstherrlich, wie wir uns ohne weiteres ausdrücken wollen, aufzufassen und zu komponieren. Vorher erlaube man mir aber noch ein kleines Erlebnis mitzuteilen, das sich auf diesen Gegenstand bezieht. Ich erläuterte einmal den Sachverhalt einer künstlerischen Dame, die hierauf ohne weiteres in die Worte ausbrach: „Da hat ja Mozart etwas viel Tieferes aus dem Gedicht gemacht!" Ich war frappiert über diese rasche, zielscharfe Schlußfolgerung, wie denn Frauen, weit weniger beschwert von traditioneller Einstellung unseren großen Männern gegenüber, oft ohne jedes gedanklich-überlegende Hindernis gleich mehrere Instanzen überspringen und zu überraschenden Urteilen gelangen. Ich selbst hatte noch nicht im geringsten daran gedacht, die beiden Auffassungen hinsichtlich ihres menschlichen Werts gegeneinander abzuwägen, was aber schließlich doch notwendig ist. Das Goethesche „Veilchen" in seiner Herzigkeit und Bescheidenheit in allen Ehren, und es sei keineswegs bezweifelt, sondern sogar betont, daß vielleicht in jedem rückhaltlos liebenden Manne etwas von der bis zum Letzten gehenden Hingabe des Veilchens steckt. Führt sie aber gegebenenfalls zu Konsequenzen wie in der Veilchen-Ballade — man übersehe doch ja nicht, daß das

Gedicht den Balladen eingereiht ist[1]) —, so hätte gerade auch ein Goethe nicht viel davon wissen mögen, sondern es lieber mit Mozart gehalten, der dem Veilchen, unbenommen seiner naturgemäßen Bescheidenheit und Hingabe, auch noch männlichen, auf inneres Selbstbewußtsein und echte Kraft gegründeten Stolz mitgab. Und insofern ist das Mozartsche Veilchen ungleich reicher und wertvoller, es schlägt die tief bedeutsame Synthese: Sei bescheiden wie ein Veilchen, aber auch stolz wie ein — Mozart. Und daß man mit diesem „Veilchen" wirklich etwas fürs Leben anfangen kann, während das andere in seinen Konsequenzen als unannehmbar sich erweist, liegt offen zutage. Freilich — und das ist immer wieder zu sagen — Goethe hatte nun einmal sein Veilchen im Sinn, es kam ihm auf die reinste Veilchennatur an, die es aber in dieser Ausprägung in der menschlichen Umgebung glücklicherweise selten genug gibt, er muß es sich aber deshalb auch gefallen lassen, daß ein anderer Mann, der auf diesem Gebiet an Erfahrungen nicht minder reich ist, dabei aber die äußere Unscheinbarkeit der Veilchennatur aus eigenstem Vergleich weit besser kennt und kennen muß als ein Goethe, eine Erweiterung, eine Korrektur an seinem Symbol vornimmt. Und damit kommen wir zu Mozart selbst zurück und fragen uns, warum er dieses Gedicht überhaupt und zweitens gerade so komponiert hat.

Es ist leichter, die Fragen zu beantworten als sie, wie die Geschichte dieses Vokalstücks zeigt, zum ersten Male zu stellen, weil diese Frage voraussetzt, daß man sich über Mozarts selbstherrliches Vorgehen Klarheit verschafft hat. Worauf beruht nun dieses? Ein Kenner von Mozarts Person und Charakter kann darüber wohl kaum in Zweifel sein. Die Person Mozarts entsprach dem äußeren Wesen eines Veilchens vollkommen. Der Meister war äußerlich unscheinbar, die Geste des bedeutenden Mannes fehlte ihm im täglichen Leben so gut wie ganz, er wurde deshalb auch sehr leicht übersehen, worüber er sich gelegentlich auch in bitteren Worten aussprach. „Weil ich halt nicht groß bin, so glauben sie, daß nichts Besonderes hinter mir stecke," drückte er sich einmal aus. Dieses äußerlich unscheinbare Menschentum war Mozart hinderlich sowohl im Verkehr mit Männern als mit — Frauen, besonders schönen, in deren Wesen es nur allzu oft liegt, ihr Augenmerk auf eine glänzende äußere Erscheinung im Manne zu richten, zumal im Zeitalter der Galanterie. Mozart nun, eine durchaus erotische Natur, hat gerade hierüber manche Erfahrungen sammeln können, d. h. er mag sehr oft — ohne daß wir darüber etwas Näheres zu wissen brauchen — gerade von solchen Frauen übersehen worden sein, von denen er am wenigsten übersehen hätte werden wollen. Im Goetheschen „Veilchen" sah er also zunächst eine Seite seines Wesens nur allzuklar. Andererseits war er aber eine überaus stolze, männliche Natur, männlicher Stolz ist sogar schließlich seine ausgeprägteste Charaktereigenschaft. Tritt man dieser zu nahe, so bebt er förmlich. Sie ist es aber zugleich, die ihn bei Enttäuschungen auf die Zähne beißen und auch solche Niederlagen verwinden läßt, die einen minder Stolzen und gegen sich weniger Harten nur allzuleicht aus dem Geleise werfen. Dazu aber auch wieder die ungemeine Sensibilität seines Wesens, die ihn so empfindlich machte. Den Ausschlag gibt aber gegebenenfalls sein Stolz, sein auf seinen inneren Wert gegründetes Selbstbewußtsein. Am bekanntesten und besonders bezeichnend ist hier sein erstes und wohl stärkstes Liebeserlebnis, sein Verhältnis zu Aloysia Weber, bezeichnend

[1]) Zunächst findet sich das Gedicht, worauf ich erst wieder aufmerksam werde, im Singspiel „Erwin und Elmire". Erwin, von Elmire hart behandelt, flieht, so etwas wie zertreten, in die Einsamkeit; am Symbol ist somit, was vielleicht doch nicht unnötig zu bemerken ist, nicht zu zweifeln. Über „das Veilchen" werden sogar Gedanken ausgetauscht. Elmire bemerkt selbst, daß es sich bei ihr um einen anderen Fall handle als im Gedicht, weil sie keineswegs unwissend eine Blume niedergetreten habe.

gerade auch deshalb, weil es in seine ersten Mannesjahre fällt. Als Mozart aus Paris zurückkehrte und sofort merkte, daß das von ihm geliebte Mädchen sich unterdessen anderweitig umgesehen hatte, trat er in ihrem Beisein ans Klavier, das Liedchen singend — wir können uns vorstellen, mit welch' bebender Stimme —: „Ich laß das Mädel gern, das mich nicht mag", ein Mensch, in dem es in diesem Augenblick gerade so aussah, wie es die „Veilchen"takte auf die Worte: „ertrat das arme Veilchen" (s. letztes Heft, S. 605) uns zeigen. So war, das ist der eigentlichste Mozart in solchen Lagen, himmelweit entfernt und das strikte Gegenteil etwa von dem Mozart, wie er uns in einer glücklicherweise wieder verklungenen Vorkriegsoper, dem „Musikanten" von Julius Bittner, vorgestellt worden ist, ein weicher, waschlappener Geselle, der aber sofort auf den Trümmern der verklungenen Liebe eine neue errichtet, das Ganze nur dadurch interessant, weil sich hieraus ergibt, wie sich selbst heutige Fachleute einen Mozart vorstellen. Hier ging's hart und scharf zu, auf Biegen oder Brechen, alle Sentimentalität liegt denkbar fern. Heute freilich will man nicht mehr sentimental sein und ist es auch zu einem guten Teil im modernen Lager nicht mehr, nur fehlt leider die starke, männliche Seele mit ihrem gefühlstiefen Untergrund, der Schweres auch schwer nehmen muß.

Das also ist die andere Seite von Mozarts „Veilchen"-Charakter. Stolz, wenn auch noch so stark getroffen, erhob er nach einer derartigen Niederlage sein Haupt, innere Kräfte daraus ziehend und jedenfalls weit davon entfernt, sich irgendwie unterkriegen zu lassen. Dieses sein Wesen ist denn auch offensichtlich der Grund, warum das Gedicht ihn unmittelbar packen mußte und warum er es, aber seinem eigenen Wesen entsprechend, komponierte. Wir stehen hier einem Erlebnislied gegenüber, und nicht nur dies, auch einem überaus scharfen Selbstporträt, wie wir es in dieser Art und von einem solchen Reichtum im engen Rahmen eines kleineren Vokalstückes nicht zum zweiten Male bei Mozart besitzen. Echte Erlebnislieder, solche also, in denen etwas vom innersten Mozart steckt, besitzen wir unter seinen Liedern verschiedene, vor allem in den Liedern auf Gedichte von Hermes („Ich würd' auf meinem Pfad", „Sei du mein Trost" und schließlich auch das dritte, „Verdankt sei es dem Glanz der Großen"). Sie gehören eng zusammen, jedes von ihnen bringt aber nur einen Wesenszug Mozarts zum Ausdruck, während „Das Veilchen" ungleich vollständiger verfährt und auch hierdurch seine einzigartige Stellung erlangt hat. Niemals hätte dies aber — und hierüber werden wir uns nun wohl klar sein — geschehen können, wenn Mozart nicht derartig selbständig vorgegangen wäre, sein eigenes „Veilchen" nicht hätte mitsprechen lassen. Das Treibende — und hierauf kommt es mir an — in Mozarts Vorgehen ist nicht in erster Linie der Dramatiker, der lediglich Wirkung, nicht Ursache ist, sondern Mozarts Persönlichstes, sein Menschentum, hier im besonderen sein Verhältnis zum Geschlecht der Schäferinnen im leidenden Falle.

Wir sind uns natürlich auch darüber klar, daß es ganz und gar nicht in Mozarts Wesen liegt, einem Vorwurf selbstherrlich gegenüberzustehen, ihn ausgesprochen „subjektiv" aufzufassen; da hätten wir überhaupt keinen Mozart. So kam es denn auch darauf an, für diesen Fall die höchst persönlichen Gründe kennen zu lernen. Wenn nun Goethe, in seiner Art der kompetenteste Beurteiler, die Komposition, trotz seiner ungemeinen Vorliebe für Mozarts Musik und Wesen, verwarf oder sich doch keineswegs mit ihr befreundete und sein Urteil in die Worte faßte: „Da hat ja Mozart ein Drama aus dem Gedicht gemacht" — eine Beurteilung, die in ihrer Art den Nagel auf den Kopf trifft —, so kann es doch als sicher gelten, daß er von den eigentlichen Absichten Mozarts nichts

gemerkt und gewußt hat und sein Urteil den Stil des „Liedes" überhaupt betrifft. Mit diesem haben wir uns nunmehr auch etwas zu beschäftigen.

Mozart hat das ausgesprochene Strophengedicht durchkomponiert, es dadurch also mit Goethe gleich von vornherein verdorben. Wir werden nachher sehen, daß das „Veilchen" in stilistischer Beziehung keinen Einzelfall bei Mozart ausmacht, ein solcher nur insofern vorliegt, als einzig dieses durchkomponierte Lied Mozarts zur Berühmtheit gelangt ist und für das angewendete Stilprinzip das entsprechende Zeugnis ablegt. Wir werden deshalb die Frage zu untersuchen haben, warum dieser Einzelfall glückte und worauf das Prinzip des Durchkomponierens bei Mozart überhaupt beruht.

Über das letztere muß ich mich kurz fassen; hier nur soviel: Mozarts Stil, wie er in seinen Opern und auch in diesem Liede sich äußert, besteht in der Beweglichkeit seiner künstlerischen Betrachtungsweise, mithin auch seiner künstlerischen Mittel. Um etwas darstellen zu können, wie es z. B. in der Komposition des „Veilchens" vorliegt, bedarf ein Komponist der beweglichsten und zugleich sehr plastischer Mittel. Fehlt das letztere, so erreichte er, bei aller seelischen Beweglichkeit, keine Deutlichkeit, er würde unklar, verschwommen. Die Plastik der Mittel hat Mozart mit allen großen Meistern der Tonkunst gemeinsam, die Beweglichkeit ist aber sein besonderes Kennzeichen und hängt einerseits mit seinem ganzen Naturell, andererseits mit seiner Erziehung und Entwicklung zusammen. Händel und Bach besitzen diese Beweglichkeit nicht und bedurften ihrer für ihre ganz anders angelegte Musik auch nicht, wie auch Gluck anders arbeitet wie Mozart. Mit seinem Tode ist dieser ganz beispiellose Stil, als Einheit genommen, verloren gegangen und nur fast zufällig zu finden. Was aber in unserer Zeit als „Mozartstil" ausgegeben wird, quittiert ein Kenner Mozarts mit Lächeln. Hierzu fehlen der heutigen Tonkunst, mithin dem heutigen modernen Musiker, so gut wie alle Vorbedingungen. Zuerst müßte es heißen, worin denn der Mozartstil besteht, zweitens was er voraussetzt. Aber auch mit dem Wissen ist es in der Kunst noch nicht getan, der Künstler muß einen Stil nicht nur kennen, sondern auch können. Und da darf denn schon gesagt werden, daß es ohne jahrelange, ganz intensive und besonders geartete, durchaus selbständige geistige Beschäftigung mit Mozarts Opern nicht abgeht. Ob eine solche Beschäftigung die deutschen Komponisten hinter sich haben, werden sie selbst am besten wissen, den Partituren merkt man sie jedenfalls nicht an.

Man studiere nun aber wenigstens das Mozartsche „Veilchen" auf seine Beweglichkeit, lerne erkennen, daß trotz größter Mannigfaltigkeit, die fast jedem Takt etwas Neues bringen läßt, eine wie von selbst sich ergebende Einheitlichkeit herrscht, das Ganze, trotz der Fülle von Details, nicht auseinanderfällt, sondern sich zu einem Ganzen vereinigt — allerdings verknüpft Mozart die einzelnen Teile noch nicht im besonderen, d. h. übergangsmäßig — und erhält dann so wenigstens einen Begriff von dem beweglichen Stil Mozarts. Mit größter Leichtigkeit und Deutlichkeit folgt Mozart jeder einzelnen Wendung des Gedichts in seiner eigenen Auffassung, er besiegt das Detail ohne weiteres, und zwar eben mit jener Selbstverständlichkeit, die den ungeschulten Hörer gar nicht daran denken läßt, wieviel Einzelnes in dieser Musik enthalten ist.

Das führt weiter zu der Art von Mozarts Art des Durchkomponierens, das bei ihm, einem an und für sich ausgesprochenen Strophenkomponisten, sich erheblich anders ausnimmt wie bei den Liedkomponisten des 19. Jahrhunderts. Sein System läßt sich mit einem Wort charakterisieren: Mozart steht der Ballade Goethes gleich gegenüber wie einem Arientext erzählender Art, wofür als leicht kontrollierbares Beispiel etwa die erste Arie der Königin der Nacht angeführt sei. Ein Lied gewöhnlicher Art

ist denn auch das Mozartsche „Veilchen“ stilistisch keineswegs, man könnte diese Form, die dichterisch von einem „Lied“ ausgeht und teilweise auch mit Liedprinzipien arbeitet, im übrigen aber Arienprinzipien gehorcht, am besten Liedarie oder Arienlied nennen, noch genauer und auf einen Fall wie den unsrigen bezogen, dramatische Liedarie. Tatsächlich findet, mit Überwiegen des Arienprinzips, eine Vermengung statt, und was sich mit dieser in einem besonderen Fall erreichen läßt, sahen wir.

Wir haben nun aber auch zu fragen, ob sich nicht auch Einbußen ergeben. Und das ist der Fall: die poetisch-dichterische Einheit der einzelnen Strophen ist zerstört worden, mußte zerstört werden, weil Mozart das dichterische Strophenprinzip, das diesem Gedicht in so sinniger Weise zugrunde liegt, nicht berücksichtigte, weil er ja eben das Gedicht als Arientext behandelte. Der Leser vergleiche selbst, wie vor allem die bei Goethe in ihrem Wesen innerlich so schön übereinstimmenden und stark hervortretenden zweitletzten Verse jeder Strophe:

1. Daher, daher,
Die Wiese her und sang.

2. Ach nur, nur
Ein Viertelstündchen lang.

3. Durch sie, durch sie
Zu ihren Füßen doch.

in der Komposition nicht im mindesten etwas miteinander zu tun haben. Er vergleiche den inneren Zusammenhang der Verse etwa in der Fassung des Liedes von Reichardt und wird dann zugleich verstehen, warum der Dichter von seinem Standpunkt aus eine derartige Fassung verwerfen mußte, und kam sie selbst von einem Mozart, den Goethe, als ihm wesensverwandt, von allen Komponisten am höchsten gestellt hat. Gerade bei Mozart, so durchaus einem Kind von Goethes Zeitalter, mußte ihn das Durchkomponieren auch besonders verwundern, weil die besonderen, höchst persönlichen Gründe dem Dichter auch verborgen sein mußten. Aus all diesem ersehen wir, mit welcher Festigkeit Goethe seine ästhetische Liedauffassung vertrat; auch ein Mozart mit einem denkbar gelungenen Beispiel des Durchkomponierens konnte ihn nicht irre machen. Das nennt man Männer mit Kunstanschauungen! Weiterhin haben wir zu urteilen, daß als Textunterlage für dieses Kompositionsverfahren auch ein gewöhnliches versifiziertes dichterisches Produkt für Mozart genügt hätte. Denn Arien, die stilistisch mit dem „Veilchen“ in den hauptsächlichsten Kriterien übereinstimmen, hat Mozart zahlreiche geschrieben, und dabei wirklich keine Goetheschen Verse zur Unterlage gehabt. Wenn es denn auch so etwas wie üblich geworden ist, bedauernd die Augen aufzuschlagen, daß Mozart nicht noch weitere Gedichte Goethes komponiert, mithin uns weitere „Veilchen“ geschenkt habe, so schließen wir uns dieser Ansicht nur unter der Bedingung an, daß Mozart unter Goethes Gedichten noch weitere gefunden hätte, die ihm etwas derart Persönliches gesagt hätten wie das „Veilchen“. Das ist möglich, aber nicht ausgemacht. Vom spezifisch poetischen Zauber eines Gedichts wurde Mozart nicht angezogen, die wertvollsten seiner übrigen Lieder sind immer die, in denen man unmittelbare Beziehungen zu seinem Wesen nachweisen kann. Wie gesagt, die poetisch-dichterische Seite des Gedichts ist zerstört worden, ein Lied, das aus der innigsten Verbindung der Musik mit dem ganzen Wesen eines Gedichts hervorgeht, ist das „Veilchen“ nicht.

Aber auch bei diesem Urteile dürfen wir noch nicht stehen bleiben. Wir haben noch zu fragen, ob es möglich gewesen wäre, das Gedicht mit voller Wahrung seiner poetisch-dichterischen Eigenart zu komponieren und zugleich Mozarts Auffassung zum Ausdruck zu bringen. Oder, mit andern Worten: Mußte auf die musikalische Strophenform verzichtet werden, wenn Mozart seine Auffassung, die wir, allgemein gesprochen, die dramatische nennen können, zur künstlerischen Darstellung bringen wollte. Man steht hier

vor einer der innersten und wichtigsten Liedfragen, die aber nur im Hinblick auf diesen Fall behandelt sei. Die Antwort heißt: Mozart mußte für seine Zwecke, d. h. für die von ihm dem Gedichte gegebene Auffassung, auf die Strophenform verzichten. Denn mit dieser, wie sie damals und eigentlich bis auf heute gehandhabt wurde, ließ sich ein derart individuelles Programm, wie es dem Mozartschen „Veilchen" zugrunde liegt, einfach nicht durchführen. Das gab die Strophenform nicht her, und selbst der genialste neuere Strophenliedkomponist, Franz Schubert, der zudem starke Ansätze zu einer Variierung der Strophenmelodie zeigt, würde das Mozartsche Programm nicht auf strophische Art bezwungen haben, eine Frage, die allerdings eine nähere Ausführung bedingte. Wollte ein damaliger Komponist also bei einem Strophengedicht etwas Individuelles im Sinne eines dramatischen Geschehens durchführen, so sah er sich gezwungen, die Strophenform aufzugeben, was einer Zerstörung der feinsten dichterischen Anlage — ein echtes Strophengedicht vorausgesetzt — gleichkam. Daß die Rechnung dabei rein aufgehen konnte, wird jeder, der über das Wesen eines ausgesprochenen Strophengedichts im klaren ist, verneinen müssen, und er wird dem Dichter, der sich vom Musiker stilistisch verkannt, ja vergewaltigt sieht, recht geben müssen, zumal Goethe Mozarts persönliche Gründe für sein Vorgehen nicht kannte. Sofern nun die späteren Komponisten ihre Aufgabe darin erblickten, auch den Einzelheiten eines Gedichts gerecht werden zu wollen, ist das 19. Jahrhundert Mozarts Verfahren gefolgt, den Schlußstein legte Hugo Wolf mit seiner fast völligen Verwerfung des Strophenprinzips. Der Leser ahnt auch vielleicht, daß die Stellung, die das 19. Jahrhundert zum Strophenlied einnahm, gewissermaßen tragisch werden mußte. Wollte man individuell vorgehen, also auch das Detail eines derartigen Gedichts bezwingen, so sah man sich zur Verwerfung des Strophenprinzips — zu dessen innerstem Wesen man immer mehr die Beziehungen verlor — veranlaßt und stürzte sich daher in eine „tragische Verschuldung", hielt man aber die Strophenform auch in solchen Fällen fest, wo innerhalb des Gedichts Mannigfaches vorging, so mußte man auf dieses verzichten oder sich mit schwachen Andeutungen begnügen, die nicht befriedigen konnten. Wie sich aus diesem Dilemma herauskommen läßt, kann hier nicht ausgeführt werden.

Wir haben, Mozart betreffend, noch die Frage kurz zu behandeln, ob stilistisch das „Veilchen" unter seinen Liedern einzig dasteht, in welchem Falle sich die Behandlung durch Mozarts Auffassung des Gedichts ergeben hätte. Die Frage ist zu verneinen, vielmehr treffen wir das gleiche Prinzip auch bei andern Gedichten angewendet; nur ist keines dieser durchkomponierten Lieder irgendwie zur Berühmtheit gelangt, im Gegenteil wären sie vielleicht sogar unbekannt, hätten sie nicht Mozart zum Autor. Das mag zum Teil an den Gedichten liegen, sicher auch aber daran, daß ein Strophengedicht doch nur dann sich musikalisch in sich selbst erfüllt, wenn es seiner innern und äußern Form entsprechend komponiert worden ist. Und daß das „Veilchen" in seiner Art so außerordentlich gelang, beweist eigentlich nichts anderes, als daß, ähnlich wie es in der Natur der Fall ist, die Regel, das Gesetz für besondere Fälle auch Ausnahmen duldet; und das ist gut so. Nur wird's bös, wenn ganze Generationen mit „Ausnahmen" operieren wollen. Wie das Mozartsche „Veilchen" schließlich überhaupt eine Ausnahme ist, sofern es gerade auch inhaltlich zu dem Gedicht eine ganz besondere Stellung einnimmt, so steht es auch in der Geschichte des Liedes hinsichtlich einer innerlich begründeten Berühmtheit einsam da. Bei andern Vorwürfen hat selbst Mozarts System des Durchkomponierens nichts der Bedeutung des „Veilchens" Entsprechendes zu leisten vermocht, im Gegenteil sind die schönsten und innigsten seiner übrigen Lieder strophisch

gehalten; zu diesen gehört übrigens meiner Ansicht nach auch das unnötigerweise Mozart abgesprochene Wiegenlied. Die Gründe gelegentlich einmal.

So sei es denn auch genug. Überblicken wir nochmals den Gang der ganzen Ausführungen, so stoßen wir als Ausgangspunkt auf Mozarts innerste Person. Daß der Meister im „Veilchen" in seiner ganzen liebenswürdigen Größe, in seinem spezifischen Menschen- und Mannestum uns entgegentritt, wir ihn im engsten Rahmen vielleicht nirgends so umfassend erkennen können, das mag uns auch dieses Arienlied noch besonders lieb und wertvoll machen.

Hans von Bülow und Hermann Goetz

Unveröffentlichtes aus ihrem Briefwechsel. Zum 50. Todestag von Goetz († 3. Dezember 1876) herausgegeben und mit Anmerkungen versehen

Von Hans Kuznitzky, Berlin

Die vorliegende Veröffentlichung muß leider unter einer gewissen Einseitigkeit leiden, da die sämtlichen schriftlichen Mitteilungen von Goetz an Bülow als verloren gelten müssen. — Frau Marie v. Bülow, deren liebenswürdigem Entgegenkommen ich die Erlaubnis zum Abdruck der nachstehenden Briefe verdanke, versicherte mir, daß bei Durcharbeitung des Bülowschen Nachlasses nicht das geringste von Goetz' Hand aufgefunden werden konnte und demnach alles Vorhandene einem oder mehreren der berühmten „Autodafés", die Bülow bei entscheidenden Wendepunkten seines Lebens zu veranstalten pflegte, zum Opfer gefallen sein muß. — Um den Wortlaut der fünf Briefe Bülows an Goetz vor störenden Fußnoten zu bewahren, erübrigt nur noch ein kurzer Nachweis der menschlichen und örtlichen Verhältnisse, die darin gestreift sind.

Die zeitlich erste Bekanntschaft, die Goetz mit einem Angehörigen des Bülowschen Kreises machte, ist diejenige mit Hans Bronsart v. Schellendorff, in dessen Königsberger Konzerten er bereits als junger Mathematikstudent die Begleitung der Gesangsnummern ausführte. Jedoch ergaben sich aus dieser frühen Bekanntschaft noch keine weiteren Beziehungen. — Als Goetz die Musik als Lebensberuf durchgesetzt hatte und im September 1860 nach Berlin übersiedelte, war am Sternschen Konservatorium Hans v. Bülow sein Lehrer im Klavierspiel. Die allgemeingeistige Förderung, die er dem aufnahmefähigen Goetz angedeihen ließ, war außerordentlich und er lobte Goetz' kompositorische Arbeiten so sehr, „daß ich ganz schamrot wurde", wie dieser einmal nach Haus meldet. 1863 war Goetz auf den Organistenposten in Winterthur berufen worden und schickte Ernst Reiter (1814—1875; seit 1841 Musikdirektor in Basel) sein Klaviertrio für dessen Quartettabende ein. Durch Reiter erfuhr Bülow, der wie Wagner Ende 1865 München hatte verlassen müssen und nach Basel übergesiedelt war, nach langer Pause wieder von seinem gerüchtweise totgesagten Schüler. — Der nachfolgende Brief Bülows spiegelt deutlich die Wertschätzung wieder, die er für Goetz hegt und die es sogar zu Eröffnungen sehr intimer Natur kommen läßt. — Der Mittelsatz des Klavierkonzerts in Es-dur, von dem die Rede ist, war allerdings nicht G-dur, sondern H-dur; das Gedächtnis Bülows für dieses ungedruckte Werk nach den für ihn so inhaltsreichen Jahren ist dennoch bewundernswert.

Mein lieber Herr Götz!

Es war mir gestern eine wahrhafte Freude, von Herrn Kapellm. Reiter zu vernehmen, daß Sie noch leben und in Winterthur wirken; vor zwei Jahren hatte ein Berliner Gerücht Sie todt gesagt. Todtgesagt werden ist, wie Sie wissen, ein gutes Omen für langes und glückliches Leben. Diese Gott sei Dank falsche Nachricht hatte mich seiner Zeit

tiefbetrübt: in meiner Erinnnerung lebten Sie immer. Sie gehörten zu den wenigen meiner Schüler, die ich froh und stolz bin, unterrichtet zu haben. Mit vielem Vergnügen gedenke ich noch Ihres Klavierconzerts in einem Satze Es-dur (Mittelsatz: G-dur) worin sich wirkliche schöpferische Kunst aussprach.

Nun erhalte ich soeben Ihre freundlichen Zeilen und freue mich doppelt, daß Sie auch mir ein gutes Andenken bewahrt haben. Ich werde Sie jedenfalls diesen Winter hier begrüßen, wenn Sie Ihr Trio in den Reiterschen Quartettsoireen spielen werden.

Daß die Erfüllung Ihres Wunsches vor dem musiksinnigsten Publikum der Schweiz als Spieler und Komponist aufzutreten, ein wenig vertagt worden ist, dürfen Sie Hrn. Reiter nicht übelnehmen. Zum Theil bin ich selbst unschuldiger Weise schuld daran. Herr Reiter hat mich gebeten in dem gegenwärtigen Cyclus mitzuwirken. Ich glaubte es nicht abschlagen zu dürfen, obschon ich im November mit den Herren Abel und Kahnt Triosoiréen veranstalten will. Nun paßt mir zufällig nur Dienstag der 9. Oktober. Da spiele ich denn das Raffsche Quintett. Zwei Novitäten an einem Abend ist eben hier nicht rathsam und da Herr R. wegen dieses Raffschen Werkes die Aufführung des Brahmsschen Sextetts auf die dritte Soirée verlegt hat, so läßt er an jenem Abend einen meiner Schüler, Herrn Levin (aus Hamburg) das Schumannsche Clavierquartett spielen.

Herr Reiter ist persönlich ein so anständiger, feingebildeter Mensch, wie wenige deutsche Kapellmeister, sagen wir, wie Keiner. Er spielt nicht gerade hinreißend Violine ist aber ein tüchtiger Musiker, der noch gar nicht eingeschlafen ist und mit großer Bereitwilligkeit interessante Neuigkeiten in Angriff nimmt. Sie können sicher darauf vertrauen, daß Sie in diesem Winter Ihr Trio hier spielen werden. Der geringe Einfluß, den ich mir auf das hiesige Musikleben gestatten darf und will, steht ganz zu Ihrer Verfügung, falls es not thäte, die Erfüllung von Hrn. R.'s Zusage zu betreiben.

Was meine Wenigkeit anlangt, so bin ich als ein Schiffbrüchiger zu betrachten. Der Kampf, in den ich verwickelt worden bin, ist nur für diejenigen verständlich, die den Boden kennen, auf dem er geführt worden ist. Ruhe, Muße zur Selbstbesinnung und zu erneuter Kunstthätigkeit — in noch so beschränktem Kreise — wenn erst Gesundheit und Kraft zurückgekehrt sind — das vor allem suche ich durch meine Niederlaßung in Basel. Zugleich auch Abschließung nach außen, Abbruch der hundertfältigen Beziehungen zu der deutschen Musiker-Canaille, durch deren Behelligungen mein besseres künstlerisches Selbst sich allmählich ganz entfremdet worden ist. Die Verhältniße zwingen mich, Klavierunterricht zu ertheilen usw. — ich ziehe das einer Hofkapellmeisterei in Deutschland vor. Ich habe viel verloren — aber meine Ehre gerettet. — Meine Familie laße ich mir hierher nachfolgen, sobald ich eine Wohnung gefunden, was noch schwieriger ist — in Basel — als ein guter Contrapunkt in der None.

Doch ich gerathe in zu große Vertraulichkeit. Haben Sie die Güte, diese Andeutungen über mich selbst als vertrauliche aufzufassen und laßen Sie sich noch einmal die Versicherung geben, wie herzlich ich mich freue, daß Sie leben, also gesund sind und künstlerisch thätig. Auf persönliches Wiedersehen in diesem Winter.

In aufrichtiger Hochschätzung
Ihr ergebenster
einstiger Lehrer
H. v. Bülow.

Basel, 3. Oktober 1866.

Bülow spielte am 29. November 1866 in Zürich das G-dur-Trio von Raff und gewann bei dieser Gelegenheit keine allzu günstige Meinung von den dortigen Musikern: „Mit Kirchner

läßt sich noch reden — aber Eschmann und Hegar sind gräuliche Liguisten." — Schon am 6. Dezember verwendete er sich bei Raff für Goetz. — Der in dem Brief erwähnte Dr. Merian war Direktor der Feuerversicherungsgesellschaft Bâloise. In der Matinée kam von Goetz das g-moll-Trio — mit Goetz am Klavier — zur Aufführung.

H. v. Bülow an Joachim Raff. (Auszug. — Vgl. Bülows Briefe, herausgegeben von Marie v. Bülow.)

„. . . Erlaube, daß ich Dich bei diesem Anlaß auf einen talentvollen Menschen aufmerksam mache, der unter besagter Clique kaum aufkommen kann. Wenn Du einmal wirklich einen Moment übrig hättest, so wäre ich Dir dankbar, du gestattetest Herrn H. G. Goetz aus Königsberg, derzeit Organist in Winterthur, Dir einmal einige seiner Arbeiten zu unterbreiten. Besagter Musiker ist ein alter Schüler des Berliner Conservatoriums, speciell meiner Wenigkeit. Ein Streichquartett, Claviertrio, vierhändige Sonate, die er mir gebracht, finde ich recht reif, gesund, selbstständig und klangvoll. Der Autor selbst scheint mir leider binnen ein paar Jahren der Schwindsucht unterliegen zu können. — —

Es thäte mir sehr leid, wenn's bald so käme — ich hoffe auf mögliche Rettung durch die Natur selbst. Merians, wie in allem sehr liebenswürdig, wollen am 16. eine kleine Matinée bei sich veranstalten, damit doch irgendwo in der Republik von dem Menschen Notiz genommen werde."

Goetz schickte am 13. Februar 1867 mehrere seiner Kompositionen an Raff zur Begutachtung. Dieser setzte sich lebhaft u. a. für eine Aufführung der nicht erhaltenen, wohl nach Goetz' Tode vernichteten Symphonie e-moll ein. — Daraufhin schrieb unterm 22. Februar aus Luzern

H. v. Bülow an Joachim Raff. (Auszug. — Vgl. Bülow a. a. O.)

„. . . Deine Herzensgüte, die zu Allem Zeit findet, habe ich im Punkte ‚Goetz' wieder einmal recht bewundern müssen. *N.B.* Seine Symphonie ist bedeutend interessanter und tüchtiger. Er konnte sie Dir nicht einsenden, da die Stimmen zur Aufführung in Basel (3. März) ausgeschrieben werden. Herzlichen Dank auch meinerseits für Deine Verwendung."

Inzwischen war am 29. Januar in Basel in der Trio-Soirée das Trio g-moll zur Aufführung gebracht worden. Vorher schrieb Bülow an Goetz darüber folgendermaßen:

Geehrter Herr Götz!

Strengen Sie sich nicht zu sehr an! Ihr Unwohlsein betrübt mich aufrichtig.

Unser „Conzert" in Zürich wird vermuthlich Mittwoch 15. statt haben. Es freut mich daß Sie auf meine Ideen eingehen. Also 27. Matinée und am 29. unsere erste Triosoirée mit folgendem Programm:

1. Trio C-dur Mozart.
2. Sonate op. 69 in A mit Violoncell Beethoven.
3. Fantasie Op. 159 C für Piano u. Violine F. Schubert.
4. Trio G-moll H. G. Götz (Mscrpt.).

Unter ps. Mitwirkung des Componisten.

Mit Raff habe ich mich neulich brieflich über Sie unterhalten. Er ist sehr bereit, Compositionen von Ihnen durchzusehen und eventuell seinen Verlegern zu empfehlen. Bei persönlicher Begegnung theile ich Ihnen seine Worte mit. Einstweilen wie immer (in Eile)

Ihr

aufrichtigst ergebener

Basel, 10/1. 67 H. v. Bülow

seit vorgestern „Kön. bair. Hofkapellmeister im außerordentlichen Dienste".

Das in dem folgenden Briefe erwähnte Werk von Brahms ist das Horntrio Es-dur op. 40. —

Geehrtester Herr Götz!

Ich danke Ihnen herzlichst für die Rücksendung der Partitur und noch mehr für die guten Nachrichten die Sie mir über Ihren Gesundheitszustand geben. Nach den letzteren hatte es mich seit Ihrer Abreise sehnlichst verlangt: vor kurzem erst aus Schwaben u. Baierland zurückgekehrt hatte ich vergeblich darnach indirekt geforscht. Thun Sie Ihren Freunden nun auch die Liebe an Sich recht zu schonen und mit Arbeitsexceßen eine Weile zu pausiren.

So sehr mich der Eindruck Ihrer freundlichen Gesinnungen für mich erfreut, so muß ich mich jedoch bescheidentlich gegen den Ihrer „Dankbarkeit" wahren. Wenn ich Ihnen einige collegiale Dienste zu erweisen vermocht habe, so glaube ich dabei nur eine künstlerische Gewissenspflicht erfüllt zu haben; die spezielle Theilnahme die ich seit Jahren für Ihre Persönlichkeit hege, die Sympathie welche mir die Natur Ihrer musikalischen Schaffenskraft einflößt, haben mir jedenfalls das Geringe, was ich Ihnen erweisen konnte, zu einer ebenso angenehmen als dankbaren Aufgabe gemacht.

Ihre zahlreichen Freunde, die Sie sich hier erworben, denken stets mit Wärme an Sie und fragen mich häufig aus.

Namentlich Herr u. Frau Dr. Merian (seit kurzem in ihrer neuen Wohnung — Elisabethvorstadt — Ecke der Wallstraße — ganz nahe beim Bahnhofe) lassen Sie herzlich grüßen.

Höchst wahrscheinlich verlasse ich am 15 April Basel und fixire mich — für immer — in München. Am 10 Juni dort erste Aufführung des neueinstudierten Lohengrin — am 12 Oktober erste der „Meistersinger v. Nürnberg". Paßt Ihnen eine dieser beiden Daten zu einem Besuche?

Gestern Abend war hier unsre letzte Triosoirée. Das Werk von Brahms hat sich sehr gut ausgenommen — es gehört zu seinen gelungensten was Geschick und auch Selbstständigkeit anlangt. Schreiben Sie doch etwas für Horn und Piano — es ist eine dankbare Zusammenstellung — es gibt so viele gute Musiker, die Horn blasen und gar keine anständige Litteratur. In vollem Ernste — machen Sie doch so etwas!

Meine Entreacts-Muße ist zu Ende — „schon hör' ich draußen Einen auf dem Gange" leben Sie wohl und immer wohler! Auf Wiedersehen einmal zu guter Stunde.

Ihr

aufrichtigst ergebener

Basel, 27 März 1867. Hans v. Bülow.

Geehrtester Herr,

empfangen Sie meinen verbindlichsten Dank für das freundliche Andenken, das Sie mir bewahren und von dem Sie mir durch Ihren Brief und die Sendung Ihrer neuen Compositionen einen so liebenswürdigen Beweis gegeben haben.

Das Quartett hoffe ich mir einmal hier mit Begleitung vorspielen zu können. Ihre Soloklavierstücke gefallen mir ausnehmend. Ihre künstlerische Persönlichkeit bildet sich — wie das nach Ihrer E moll-Sinfonie nicht anders zu erwarten war, immer individueller heraus und es ist sehr erfreullich, wie Sie in Ihrer speziellen Richtung (das Wort ist albern, ich weiß es) sich z. B. von den bei aller Geistreichigkeit doch immer etwas trocknen — Eckigkeiten — eines Brahms ebenso freihalten als bei aller Ihrer entschieden zu billigenden Neigung für Wohlklang von den aus diesem Streben leicht resul-

tierenden Fadheiten (so: Jensen). Möchten Sie Sich körperlich ebenso wohl befinden, als dies geistig der Fall ist.

Also besten Dank für Ihre Mittheilung und meine aufrichtigsten Wünsche, daß es Ihnen im Gebiete der Kunst wie der Häuslichkeit stets nach Verlangen ergehen möge.

Ihr hochachtungsvoll ergebener

Florenz, 3 Nov. 1870. H. v. Bülow

Halten Sie es nicht für unfreundlich, daß ich Ihnen über meine Person u. s. w. keine Notiz gebe — es ist ein fester Grundsatz von mir, seitdem ich mich für alle Zeitlichkeit von deutschem Boden getrennt habe.

Viellleicht sehe ich Sie noch in diesem Winter bei Gelegenheit einer — sobald meine fortwährend schlechte Gesundheit es gestattet — nach der Schweiz, Holland, Belgien à la Rubinstein zu unternehmenden Conzertreise.

Am 16. März 1872 gab Bülow in Zürich ein Konzert. Goetz spielte ihm bei dieser Gelegenheit seine Oper „Der Widerspänstigen Zähmung" aus der handschriftlichen Partitur vor. Am 17. setzte Bülow sich bereits mit seinem Freunde Hans Bronsart v. Schellendorff, dem damaligen Intendanten des Hoftheaters in Hannover, wegen Aufführung des Werkes in Verbindung.

H. v. Bülow an H. Bronsart v. Schellendorff. (Auszug. — Vgl. Bülow, a. a. O.)

„(*P.S.*) *N.B.* Dürfte Dir ein junger Musiker von hier, den ich sehr hoch schätze, die Partitur einer halbkomischen Oper (vortrefflicher Text — nach „der Widerspänstigen Zähmung") diesen Sommer einmal zur Ansicht einsenden? Wenn sein Werk nicht wirklich Beachtung verdiente und vielleicht auch Verwerthung, würde ich, glaube es mir, nicht die Frechheit haben, Dich damit zu belästigen. Götz ist der Name des Componisten . . ."

Als Bronsart im Juni zur Aufführung von „Tristan und Isolde" nach München kam, war auch Goetz in München und spielte ihm die Oper vor, die für Hannover angenommen, aber wegen Erkrankung des in der Rolle des Petrucchio unersetzlichen Max Stägemann nicht herausgebracht wurde.

Bülow kündigte noch am gleichen Tage, an dem er an Bronsart geschrieben hatte, seine Intervention Goetz folgendermaßen an:

Geehrtester Freund,

der kühne Entschluß, mich diesen Nachmittag von meiner zahlreichen bunten Gesellschaft loszureißen, dieselbe allein nach Küßnacht ziehen zu laßen, um Gelegenheit zu haben, ein paar Stunden in meinem Zimmer dem lang unterbrochenen Geschäfte zu widmen — zur Besinnung zu gelangen — hat mir sehr wohl gethan.

Da der Besuch bei Ihnen und die mein künstlerisches Interesse in höchstem Grade anregenden Mittheilungen aus Ihrer Oper wesentlich zur Faßung dieses Entschlußes mitgewirkt, so war es natürlich und billig, daß meine Gedanken sich während des gewonnenen otium's mit Ihnen beschäftigt haben.

Der nächstliegende Einfall kam mir, wie es so häufig zu geschehen pflegt, erst zuletzt.

Also: nächst dem Dresden ist das Hoftheater in Hannover instrumental wie vokal das reichst dotirte und dazu geleitet von einem Künstler Ihrem engeren Landsmanne (Danziger), meinem Freunde u. Mitschüler Hans von Bronsart.

Ich habe Letzterem (oder vielmehr diesem — Sie sehen — ohne lapsus calami gehts bei mir nicht ab) soeben geschrieben, um Erlaubniß ersucht, daß Sie ihm, sobald sie vollendet, Ihre Oper einsenden und ihn inständigst ersucht, dieselbe mit eignen Augen einer gründlichen Kenntnißnahme zu würdigen (bevor er sie geschäftsgangmäßig — Bronsart ist sehr rigoros im Formellen — seinen Kapellmeistern einhändigt.)

Thun Sie das also, lieber Freund — lassen Sie womöglich das Textbuch als Mscrpt

drucken — und zwar, ohne Übereilung, so bald Sie's können, Sich auf mich berufend — ich meine, daß die Partitur vor den Sommerferien des Theaters eintrifft die vermuthlich wie anderwärts mit Juni beginnen.

Glück auf! Bronsart ist ein galantuomo wie Wenige von seiner Begabung. Und nun haben Sie noch besten Dank für Ihre herzliche Freundlichkeit (Ihrer liebenwürdigen Lebengefährtin, zu deren Besitz ich nachträglich aus voller Seele gratulire, meine ergebenste Empfehlung) auch den in meiner akuten Zertreuung vergessenen für die ehrenden Worte über Sängers Fluch in der Leipziger Wochenschrift — leben Sie so wohl und glücklich als es Ihnen wünscht

Ihr

in aufrichtiger Hochachtung ergebener

Zürich, 17. März 1872 Abends. Hans v. Bülow.

Bülows Briefe sind absolut wort- und zeichengetreu wiedergegeben. Gerade bei einer Sondernatur von der Prägung Bülows fügen sich Eigenwilligkeiten der Rechtschreibung, Zeichensetzung und allgemeine Ausdrucksweise dem menschlichen Gesamtbild reibungslos ein, liebevoll die Konturen nachziehend. — Bülows künstlerische Teilnahme für Goetz, die durch keine noch so vitalen Eigenerlebnisse absorbiert wird, vermag uns Wertmesser für unsere eigne Einschätzung zu sein, die an Goetz viel gesündigt hat. — Möge der heutige ernste Gedenktag einen Wendepunkt in dieser Entwicklung bedeuten!

Statistisches aus Konzertsaal und Theater

Von Karl Stengel, Mannheim

Wenn ein eifriger Konzert- und Theaterbesucher einmal einen Rückblick wirft auf all das, was er im Laufe einiger Jahre gehört hat, so entrollt sich ihm ein recht buntes Bild. In stetem Wechsel tauchen da die Namen von Komponisten und Werken auf, nicht unähnlich den stets sich ändernden Figuren und Erscheinungen in einem Kaleidoskop. Schließlich ist das auch nicht so verwunderlich, wenn man bedenkt, wie viele Faktoren die Aufstellung der Programme und Spielpläne beeinflussen. Greifen wir nur einige heraus: Geschmack und Neigung des Publikums werden für den Veranstalter bei der Auswahl des Darzubietenden bis zu einem gewissen Grade mitbestimmend sein, eine Abhängigkeit, die allerdings auf Gegenseitigkeit beruht, da die Darbietungen selbst wieder mit der Zeit verändernd auf die Geschmacksrichtung der Öffentlichkeit wirken. Ferner werden besondere Zeitumstände, Jubiläen, ja finanzielle Leistungsfähigkeit den Vortragsfolgen ihr besonderes Gepräge geben. Rechnen wir noch hinzu den Wunsch und die Forderung, stets Neues zu bringen, Neues zu hören, dem andrerseits das konservative, ja pietätvolle Haften an dem bewährten Guten Alten gegenübersteht. All diese Momente, denen sich natürlich noch viele andere hinzufügen ließen, haben nun jene bunte Fülle in unseren musikalischen Darbietungen zur Folge, die es oft recht schwer macht, bestimmte Linien und Strömungen, besondere Vorlieben darin erkennen zu lassen. Und doch sind solche vorhanden, wie das Resultat der nachfolgenden Untersuchung zeigt. Sie stützt sich auf 276 Konzerte, die in Mannheim im Jahre 1923, 1924 und 1925 stattfanden. Es sind darin sämtliche Orchester- und Solistenkonzerte dieser 3 Jahre enthalten, sowie eine größere Anzahl von Veranstaltungen der bedeutenderen Gesangvereine.

Es wurden in diesen Konzerten Werke von 436 verschiedenen Komponisten aufgeführt. Wer ist nun unter dieser großen Zahl der Liebling des Publikums? Es ist Schubert, von dem in dieser Zeit nicht weniger als 156mal Werke dargeboten wurden. Jedes 15. Werk, das in den obengenannten Konzerten vorgetragen wurde, war somit ein Schubert. Wie sehr hätte man dem Meister etwas von diesen Erfolgen zu seinen Lebzeiten gegönnt, der fast buchstäblich verhungern mußte, da ihm sein Schaffen nicht einmal soviel eintrug, um damit auch nur die notwendigsten Lebensbedürfnisse bestreiten zu können. Nach Schubert haben in den Konzert-



Max Pauer

Phot. Hoenisch, Leipzig

Kunstbeilage zur „Zeitschrift für Musik". Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg

Jüngere Leipziger Komponisten



Phot. Hoenisch, Leipzig

Hermann Ambrosius



Phot. Hoenisch, Leipzig

Günter Raphael und Kurt Thomas

sälen den Vorzug: Beethoven mit 130 Darbietungen, Brahms mit 122, Mozart mit 102 und Robert Schumann mit 95. In einem etwas größeren Abstande folgen nun Reger mit 74, Richard Strauß als erster noch lebender Komponist mit 66, Bach mit 65, Hugo Wolf mit 61, Chopin mit 52. An diese zehn besonders Bevorzugten reihen sich an: Mendelssohn mit 45 Aufführungen, Liszt (43), Richard Wagner (37), dessen Hauptdomäne ja das Theater ist, wie wir unten noch sehen werden, Händel (32), Cornelius (31), Bruckner und Johann Strauß (30) und schließlich als nächster noch unter uns Weilender Pfitzner mit der Aufführungszahl 29.

Fragen wir nun, welche Werke in unseren Konzertsälen einen besonderen Vorzug genießen, so müssen wir hier vor allem den Beethovenschen Chor „Die Vesper" nennen, der in den 276 Konzerten nicht weniger als 8mal gesungen wurde. Sechsmal wurde Wagners „Meistersinger-Vorspiel" gespielt und zu fünf Aufführungen brachten es Beethovens „Siebente Sinfonie", Brahms „In stiller Nacht", Hegars „Totenvolk", Schuberts „Lindenbaum" und das Straußlied „Ich schwebe". Wollen wir noch die Werke anführen, die mit 4 Aufführungen ebenfalls im Durchschnitt mehr als einmal im Jahre dargeboten wurden, so sind dies folgende: Bachs Präludium und Fuge a-moll, Beethovens „Appassionata", „Violinkonzert D-dur" und „Neunte Sinfonie", Brahms, „Vierte Sinfonie" und seine Lieder „Von ewiger Liebe" und „Immer leiser wird mein Schlummer". Ferner Chopins „Fantasie f-moll op. 49", Kauns „Hütte", Mendelssohns „Nachtigall", Othegravens „Jäger aus Kurpfalz", von Schubert die „Wandererfantasie" und sein Lied „Die Nacht", die beiden Schumannchöre „Die Rose stand im Tau" und „Der träumende See", „Morgen" von Richard Strauß, Webers „Oberonouvertüre" und schließlich zum fröhlichen Abschluß unserer langen Aufzählungen von Johann Strauß die „G'schichten aus dem Wiener Wald".

Unsere Modernen waren in der bisherigen Aufstellung noch nicht vertreten, und ein Blick in die Statistik zeigt, daß der Boden, den die neue Richtung bisher in Mannheim gewonnen hat, verhältnismäßig gering ist. Selbst wenn man den Kreis der Modernen recht weit zieht, sind es kaum mehr als 30 Komponisten, die hier vertreten sind, und ihre Gesamtaufführungszahl reicht nicht einmal an die von Brahms oder Mozart allein hin. Am bevorzugtesten unter denselben waren unser einheimischer Komponist Ernst Toch und Paul Hindemith mit je 9 Aufführungen. Auf sie folgt Busoni mit 7, Buck (Männerchöre) mit 6 und Bela Bartok mit 5 Aufführungen. Alle übrigen sind mit weniger, meistens nur einem Werke vertreten.

Werfen wir noch einen Blick auf die Nationalität der einzelnen Komponisten, so stehen 284 deutschen 152 ausländische gegenüber. Von diesen letzteren sind 50 Italiener, 32 Russen, 21 Franzosen, 11 Ungarn, 5 Engländer, 4 Böhmen, 4 Schweden, 3 Polen, 3 Finnländer, 3 Belgier, 2 Niederländer, 2 Spanier, 2 Dänen, 1 Norweger, 1 Livländer, 1 Grieche, 1 Rumäne, 1 Kroate und 1 Amerikaner.

Wenden wir uns nun zum Theater. Wir zählen in diesen 3 Jahren 616 Opern- und Operettenaufführungen, die sich auf 52 Komponisten verteilen. Genau ein Siebentel dieser Vorstellungen waren Wagner eingeräumt, dessen Werke im ganzen 88mal aufgeführt wurden. Ihm ziemlich nahe kommt der Wagner Italiens, Verdi, mit einer Aufführungszahl von 68. In größerem Abstande folgen alsdann Offenbach mit 34 Aufführungen, Mozart mit 33, Joh. Strauß und Lortzing mit 30, Puccini mit 22 und Flotow mit 20. Ziemlich gleich in der Aufführungszahl sind Weber (18), Rich. Strauß, Thomas, Kalman (17) und Händel (16). Ihnen seien noch hinzugefügt: Künneke und Lehar (12), Leoncavallo und Mascagni (11) und schließlich Beethoven, dessen „Fidelio" zehnmal in dieser Zeit gegeben wurde. Alle übrigen Komponisten erreichten eine kleinere Aufführungsziffer.

Nun zu den einzelnen Werken. Hier steht an erster Stelle Webers „Freischütz" mit 18 Aufführungen. Fast gleich beliebt zeigen sich die „Meistersinger", Violetta", „Mignon", „Gräfin Mariza" und„ Orpheus in der Unterwelt", die je 17mal gespielt wurden. Sechzehn Aufführungen erreichte die „Fledermaus" und je 14mal wurde die „Zauberflöte", „Der fliegende Holländer" „und Troubadour" gespielt, 13mal „Alessandro Stradella". Mit 12 Aufführungen folgen alsdann „Julius Cäsar", „Wenn Liebe erwacht", „Graf von Luxemburg", Madame Butterfly", „Tannhäuser" und „Lohengrin", mit 11: „Waffenschmied", „Cavalleria Rusticana", „Bajazzo",

„Rosenkavalier“ und „Maskenball“ und schließlich mit 10: „Fidelio“, „Undine“, „Don Giovanni“ und „Rigoletto“.

Fragen wir nun die einzelnen Komponisten nach ihrem Vaterlande, so bekennen sich 31 derselben als Deutsche, während 21 außerhalb unserer Grenzen geboren sind. Auf die ersteren entfielen 381 Vorstellungen, auf die letzteren 235. Von den Ausländern waren 9 Franzosen, 7 Italiener, 3 Russen, 2 Ungarn und 1 Engländer.

Im Theater waren die Modernen durch die Namen Rudi Stephan, Strawinsky, Szanto, Weismann und Wellesz vertreten, die zusammen 22 Aufführungen erreichten. Wir sehen, daß also auch hier die Verhältnisse in dieser Beziehung nicht viel anders liegen als im Konzertsaal.

Nachdem wir nun so die bunte Fülle des Gebotenen einer genauen Durchsicht unterzogen haben, erkennen wir, daß trotz des steten Wechsels immer bestimmte Namen wiederkehren, daß es vor allem die Klassiker und Romantiker sind, die sich einer besonderen Pflege erfreuen und daß den Neutönern noch recht viel Feld zu erobern übrigbleibt. Wohl erstreckt sich diese Statistik nur auf Mannheim. Von anderen Städten liegen, soweit dem Verfasser bekannt ist, keine genauen Untersuchungen vor. Doch dürften wohl auch dort die Verhältnisse nicht wesentlich anders liegen, soweit sich dies nach auswärtigen Konzert- und Theaterberichten beurteilen läßt.

Ernst Kurths Bruckner

Von Dr. Georg Göhler

Ernst Kurths zweibändiges Werk über Bruckner (Max Hesses Verlag, Berlin) wird wohl bei allen Lesern zwiespältige Empfindungen wecken, ganz besonders bei solchen, die sich selbst eingehend mit Bruckners Kunst beschäftigt haben. Überall wird der Fleiß und die Gründlichkeit, mit der Kurth seine Aufgabe angefaßt hat, die Liebe und Begeisterung, mit der er für Bruckner eintritt, unbedingte Anerkennung finden.

Aber — es handelt sich bei diesen über 1300 Seiten umfassenden Bänden nicht um das Werk eines Kunstenthusiasten, eines Liebhabers der Musik, sondern um das eines Professors der Musikwissenschaft an der Universität Bern; und an derartige Werke müssen die höchsten Maßstäbe gelegt werden, wenn die Musikwissenschaft Wissenschaft bleiben soll.

Man muß nun leider sagen: Sollte es üblich werden, in Werken dieser Art die Höchstleistungen der deutschen Musikwissenschaft zu erblicken, dann wäre die Musikwissenschaft auf einer Bahn, die sie von den übrigen Disziplinen der Geisteswissenschaften abseits führte. Von wissenschaftlichen Werken muß auf allen Gebieten verlangt werden nicht nur völlige Beherrschung, sondern auch mustergültige Gestaltung des Stoffes.

Der größte Mangel des Buches ist seine ungeheure Weitschweifigkeit und sein unsachlicher, tönereicher Stil, der noch dazu in gezierte und unnatürliche Ausdrücke geradezu verliebt ist. Unendliches Wiederholen und Breittreten derselben Gedanken macht die Lektüre des Buches zu einer quälenden Aufgabe für selbstdenkende Menschen, was um so bedauerlicher ist, als das Buch, etwa auf ein Zehntel zusammengedrängt und der gekünstelten Sprache entkleidet, wirklichen Segen stiften könnte.

Wenn man auch nicht so blind wie Kurth schlechterdings alles bei Bruckner als meisterhaft, als enorme geistige Leistung anzusehen, wenn man auch nicht gerade in Bruckner einen Sinfoniker zu erblicken braucht, der schließlich größer als Beethoven sei, so wäre es doch für jeden, der sich mit Bruckner beschäftigt, sehr rätlich, die Kurthschen Gedankengänge kennen zu lernen und die Anregungen, die er dem Denken gibt, für die eigene Stellung zu Bruckner nutzbar zu machen. Leider gehört aber eben unendlich viel guter Wille dazu, sich durch die ewigen Wiederholungen und furchtbar breiten Darlegungen der eigentlichen Kerngedanken und den Schwulst des Stiles durchzuarbeiten. Der Himmel bewahre die deutsche Musikwissenschaft davor, daß solche Bücher wie Kurths Bruckner Schule machen.

Wie fern stehen doch die meisten Leute, die über künstlerisches Schaffen schreiben, den seelischen Vorgängen beim Schaffen und mit welcher Sicherheit schreiben sie trotzdem darüber! Wie groß sind sie im Systematisieren, im Auffinden schöner Grundbegriffe, denen sich dann der Komponist und seine Werke zu fügen haben.

Kurth hat den Schlüssel zu Bruckner gefunden, indem er ihn einen Mystiker nennt und im Mystischen den Angelpunkt seines Wesens sieht. Da man sich aber unter einem Mystiker bisher etwas ganz anderes vorgestellt hat, als Bruckner im Leben war, so wird eben unter einem Mystiker nicht mehr das verstanden, was gewöhnliche Sterbliche Mystiker nennen. Was ist damit gewonnen? — Auch der Schlüssel zu Bruckners Formprinzip ist schnell gefunden. Mit dem Begriff der „symphonischen Welle", mit einem 100 Seiten langen Kapitel, das die Überschrift trägt: „Das gestaltende Wellenspiel", sind alle Schwierigkeiten behoben. Aber ist der bildliche Begriff der Welle etwas, womit man bei einer wissenschaftlichen Analyse, womit man in der musikalischen Formenlehre operieren kann? Als Hilfsmittel, um einem Hörer etwas anschaulich zu machen, ist er brauchbar, aber nicht als wissenschaftlicher Grundbegriff.

Bruckner hat eine ganze Anzahl Schüler gehabt, hat jahrzehntelang in Musiktheorie unterrichtet. Hat er da etwa von „der Einheit des Wellenwirkens", von „innerer Raumschau", von „neuaufstreichenden Ansätzen" gesprochen? Oder von der „für ihn höchst charakteristischen Verwendung des Quartsextakkords als des brechenden Klangs angestrengter Höhepunktsspannung"? Man nehme Bruckner wie er war und lege nichts aus und nichts unter. Wir kommen in der Auseinandersetzung mit Bruckners Kunst nicht weiter, wenn wir völlig kritiklos und unter Anwendung einer bilder- und blumenreichen Sprache Formprinzipien konstruieren und Schemata erfinden, die sich neben Bruckners lebendigem Kunstwerk doch als Schemen erweisen.

Wie sich vieles 10 und 50mal kürzer sagen ließe, das zeigt ein Vergleich des Buches von Kurth mit der kleinen, ausgezeichneten Broschüre von Leo Funtek „Bruckneriana". Auch Kurth erwähnt sie mit Auszeichnung, aber eigentlich müßte er feststellen, daß sehr Wesentliches in seiner Darstellung dort vor Jahren schon viel kürzer und klarer und darum nutzbringender gesagt worden ist! Der in maßloser Breite von Kurth vorgetragene Gedanke von abbrechenden, zurückschlagenden Steigerungen ist in vorbildlicher Klarheit und Knappheit bereits von Funtek ausgesprochen.

Auch die Polemik gegen Hanslick, Kretzschmar, Louis, Niemann wegen ihrer Stellung zu Bruckner ist reichlich breit geraten und wie alle solche Betrachtungen post festum sehr billig. Die wenigsten können von sich sagen, — wer kann's beweisen? — daß sie 1870 oder 1880 schon Bruckner kapiert hätten. Auch Kurth kann nicht behaupten, daß er ohne Vorarbeiter wie Funtek und ohne vielmaliges Hören und Studieren der Werke so in Bruckner eingedrungen wäre. Und will er dafür garantieren, daß ihm bei der Beurteilung neuer Männer, die etwa völlig anderer Art als Bruckner wären, Entgleisungen à la Kretzschmar nie passieren könnten? Also wozu diese immer wiederkehrende, viel Platz wegnehmende, selbstgefällige Polemik?

Trotz aller dieser Bedenken muß nochmals gesagt werden, daß, wer sich mit Bruckner, sei es als Ausführender, sei es als Schriftsteller, sei es als ernster Kunstfreund zu beschäftigen hat, von dem Durcharbeiten der beiden Bände viel Nutzen haben wird.

Vielleicht betraut der Verlag jemand mit der allerdings nicht leichten Aufgabe, eine gekürzte Ausgabe des Buches herzustellen, die alle Redseligkeit, alle Blumenstücke, alle Wiederholungen der gleichen Gedanken unerbittlich streicht, dem Stil des Ganzen „das Hinauswellen an die Grenzen der Verständlichkeit" nimmt und auf diese Weise ein knappes, ohne Anstrengung und Überdruß lesbares kleines Buch zustandebringt.

Der Musikwissenschaft aber wünschen wir, damit sie exakte Wissenschaft bleibe, daß sie sich von den Pfaden fernhalte, die in diesem Buch beschritten werden.

Der „Pädagogische Tag" auf der „Festlichen Tagung" des „Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer"

Von Walter Serauky, Halle a. S.

Der „Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer" darf es sich zu besonderem Verdienste anrechnen, daß er auf seiner diesjährigen „Festlichen Tagung" in Halle (7.—11. Oktober) auch einem „Pädagogischen Tage" Raum gab, der der allgemein erhobenen Forderung einer Lösung der mannigfachen Probleme der öffentlichen und privaten Musikpflege in hohem Maße entgegenkam. Der Aufgabe, die diesem „Pädagogischen Tage" gestellt war, kommt zweifellos eine erhebliche musikpädagogische Bedeutung zu, galt es doch, vor allem die Wechselbeziehungen zwischen Schul- und Hausmusik zu klären und innerhalb des Reichsverbandes mit den geistigen Führern der musikalischen Jugendbewegung Fühlung zu nehmen. Diesem Ziele diente eine Reihe von Referaten, zu deren Erstattung man namhafte Vertreter der Musikpädagogik der Gegenwart gewonnen hatte; zum Vorteil der Referenten läßt sich sagen, daß sie zumeist den Zusammenhang mit der lebendigen Praxis wahrten, wenn auch gelegentliche doktrinäre Ausführungen nicht immer ganz vermieden waren. Lebhaftem Interesse begegnete mit Recht der Vortrag von Dr. Paul Mies-Köln, der die „Bedeutung der Musikpflege in Schule und Haus" erörterte. Ausgehend von Erfahrungen als Musiklehrer einer höheren Lehranstalt, forderte er Hinleitung der Jugend nicht nur zur Kenntnis der literarischen Meisterwerke wie bisher, sondern auch solcher der Musik, Beseitigung der großen Klassenfrequenzen im Schulmusikunterricht und vor allem gleichmäßige musikalische Ausbildung in musiktheoretischer, musikhistorischer und musikästhetischer Hinsicht. Die Hausmusik, deren Belebung dringend erforderlich sei, habe sich an das in der Schule Gebotene anzuschließen; nur so sei das zu erstrebende Endziel erreichbar: die Erziehung der Jugend zu produktiven Hörern. In abstrakteren Gedankengängen bewegte sich das Referat von Compes de la Porte-Halle über „Die pädagogischen Strömungen der Gegenwart". Auf Grund der pädagogischen Typenlehre Litts-Leipzig prüfte der Vortragende den positivistischen, logizistischen, lebenspädagogischen und dialektischen Typ auf philosophischen Wert und musikpädagogische Bedeutung und definierte den vierten Typ, den dialektischen Litts, als die Synthese der drei anderen, dem er aber die Bezeichnung „künstlerischer Typ" gab; der gedankenvolle Vortrag, dem man freilich eine weitgehende Beschränkung im Umfang gewünscht hätte, wurde zur Drucklegung empfohlen. Nicht minder anregend waren die Ausführungen von Dr. Walter Hensel-Dortmund, dem Begründer des „Finkensteiner Bundes"; seine Erörterung des Verhältnisses der musikalischen Jugendbewegung zum Privat- und Schulmusikunterricht gipfelte in einer Anzahl von Richtlinien, die an die Schule die Forderung stellten, sie solle das Schöpferische wecken und im Anschluß an die musikalische Jugendbewegung einen reichen Liederschatz für das Leben mitgeben, sie solle ferner auf Stimmpflege achten und auch das kritische Gefühl fördern im Sinne einer Unterscheidung von echt und unecht. Abgesehen von gelegentlichen formalen Unebenheiten wäre diesem Vortrag sicherlich eine gewisse philosophische Besinnung von Vorteil gewesen, die den Redner das strittige Einzelproblem jeweils in einen größeren Bedeutungszusammenhang hätte stellen lassen. Weitere Referate erstatteten Dore Brandt-Berlin, die im Gegensatz zu der etwas einseitigen Hervorhebung des Volksliedgesanges durch Dr. Hensel die Nutzbarmachung des privaten Instrumentalunterrichts in der Schule hinsichtlich ihrer verschiedenen Möglichkeiten untersuchte, und als Schlußredner Dr. Albert Mayer-Reinach (Hamburg), dessen sachkundige Darstellung der ideellen und sozialen Bindungen zwischen Schul- und Privatmusiklehrern zu diesem auf der Tagung bereits mehrfach berührten Problem nur noch wertvolle Ergänzungen beisteuerte.

Fünfte Schulmusikwoche

(Darmstadt 11.—16. Oktober)

Von J. M. H. Lossen-Freytag, Darmstadt

Zum ersten Male, wenn auch nur gastweise, tagte die Schulmusikwoche in süddeutscher Atmosphäre. Galt sie einerseits als außerordentliche Ehrung dem um Schul- und Chormusik ja rühmlich verdienten Arnold Mendelsohn (als siebzigjährige Geburtstagsfeier post festum), so bestimmte das geübte Gastrecht gegenüber einer zunächst noch preußischen Institution die Grenzen ihrer Aufgabe und Möglichkeit, d. h. sie verfolgte in der Hauptsache den Zweck der Werbung, der Weckung und Interessierung an Fragen, die heute angesichts der allgemeinen Bildungskrisis in den Vordergrund treten, ohne darum schon auch in allen Ländern und Kreisen Eingang gefunden zu haben; gerade das Hauptkontingent der hiesigen Besucher entstammte Landesteilen, die das Brennende der hier obliegenden Fragen noch nicht in gleichem Umfange wie etwa anderorts zu erfahren Gelegenheit hatten. Der Zweck der Woche dürfte daher vollauf erfüllt worden sein; sie endete, äußerlich zum mindesten, mit einem vollen Erfolg.

Ein näheres und gesondertes Eingehen auf die zahlreichen Vorträge ist in diesem Rahmen nicht möglich (die geplante Drucklegung der Referate mitsamt der im Vortrag oft erheblichen Auslassungen und Kürzungen gibt später dazu Gelegenheit). Zusammenfassend sei erwähnt, daß einmal das Kämpferische, Temperamentvolle, scharf Pointierte früherer Tagungen so gut wie gänzlich zurücktrat hinter der diesmal zumeist gepflegten Glätte, Vorsichtigkeit und Vermeidung allzu scharfer Formulierungen bei gegenseitiger Artigkeit und scheinbarer Verträglichkeit (mochte auch manches im gewissenhaft verschwiegenen Grund recht hart gegenüberstehen). — Und noch eines sei der allgemeinen Bedeutung wegen hervorgehoben: man ist sich einig in der Abkehr von dem intellektualistischen Bildungsideal einer puren Wissensmacht. Man ahnt, daß wahre Bildung den ganzen Menschen erfassen muß, und sucht darum auch nach Bildungselementen außerhalb eines reinen Wissensstoffes, verlangt Streben nach Ganzheit, verlangt Konzentration und Einheit in der Mannigfaltigkeit (u. a. Vorträge von Regierungsrat R. Wicke-Weimar, Prof. Dr. P. Luchtenberg-Darmstadt). Aber so ganz weiß man doch noch nicht zur letzten Einsicht und Konsequenz vorzudringen; und irgendwo verrät sich dann der als Lebensanschauung zwar überwundene, in der Lebensbetätigung aber noch merklich nachwirkende alte Geist! So auch im besonderen in Hinsicht auf die musikalische Erziehung und Zukunft: ist es Scheu oder Hemmungsmacht überkommener Gewohnheit, gleichviel, man weicht der letzten Konsequenz aus dem Wege, obwohl man oft in ihrer unmittelbaren Nähe ist, man umgeht das, worauf es vor allem anderen ankommt (die einzige Ausnahme war Prof. E. J. Müllers eindringlich tiefes Wort und, vielleicht noch, doch schon in stark geschraubter Wendung — Prof. Jöde); man glaubt immer noch so etwas wie eine rein äußerlich mögliche Anerziehung und Organisierung einer neuen musikalischen Zukunft, hängt so im geheimen immer noch an jener ästhetizistischen Irrlehre, der das Ernst-Machen mit dem neuen Menschen als etwas Brutales oder doch Peinliches erscheint, gewissermaßen als eine finstere, kulturfeindliche und weltverneinende Askese. Aber hier in dieser Kernfrage des neuen Menschen liegt der entscheidende Punkt, und alle Reformversuche werden scheitern (wie sie gescheitert sind,) wenn sie sich nicht unter das Joch dieser Erkenntnis beugen, mag diese Wahrheit nun angenehm oder unangenehm schmecken. Das ist die unumstößliche Voraussetzung! Alle gepriesene ethische Macht der Musik in Ehren, sie bleibt doch lediglich Antriebskraft, die nur dann wahrhaft wirksam, wenn jene erste Voraussetzung erfüllt wird, die die Musik aus eigener Kraft niemals hervorzubringen vermag. — Wie gesagt, dies hätten wir gerne schärfer betont gesehen. — Außer den bereits genannten seien noch kurz erwähnt die Vorträge von Prof. Dr. G. Schünemann (über psychotechnische Eignungsprüfungen und erkenntnistheoretische Musikerziehung,)

Prof. Dr. W. Gurlitt, der auf dem Boden der Wölfflin-C. Sachsschen Grundbegriffe den ästhetischen Absolutismus und historischen Relativismus (im Sinne der modernen Fortschritts- und Entwicklungslehre) als Kunstbetrachtung ablehnte, um jede Zeit aus ihrem eigenen, geschlossenen Wesen zu begreifen (warum greift man nicht einmal nach der organischen Entwicklungslehre eines Aristoteles!?); sodann die um das Volkslied (und seine Wiedergeburt aus dem Geiste des Lebens) gruppierten Referate von Prof. Jöde, Prof. Dr. M. Friedländer, Prof. Dr. H. J. Moser (Hinweis auf noch ungehobene Liederschätze des 16. Jahrhunderts), Dr. H. Mersmann, Prof. Dr. C. Thiel (Heimatkunde in der Schulmusik), ferner über das kirchlich-geistliche Lied: Geh. Rat D. Flöring, D. Jul. Smend und Prof. E. J. Müller, schließlich die vornehmlich der Praxis dienenden Darlegungen von Prof. Dr. A. Mendelssohn, Prof. G. Rolle und Dr. F. Noack, die aus einem reichen Schatze der Erfahrung schöpften, während Gerh. v. Keußler in einer m. E. wenig glücklichen Form für eine Einbeziehung der Biologie in die Musiklehre eintrat. — Ansonsten waren die Tage umrankt von reichen künstlerischen Anregungen (Landestheater und -orchester unter Rosenstock), wobei noch besonders der Darbietungen der Mainzer städt. Musikhochschule (unter Werlè und Rosbaud) gedacht sei.

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Ein seit mehr als 100 Jahren verschollenes Werk, das vor einiger Zeit in Zell am See entdeckte und nunmehr durch Georg Kinsky (Köln) herausgegebene Quartett für Flöte, Gitarre, Bratsche und Violoncello des 15jährigen Franz Schubert (aus dem Jahre 1812) lenkte bei seiner Berliner Erstaufführung die Aufmerksamkeit auf sich. (Das gilt weniger von seiner Wiedergabe.) Das Quartett bewegt sich nicht allzuweit von Mozartschem Empfindungsbereich, ist aber in der vorletzten Veränderung des Variationsatzes (Finale) bereits von einem Vorfrühlingshauch aus den Gärten der Romantik gestreift. Zwei Jahre später loderte, wie wir wissen, das Genie Schuberts bereits in hellen Flammen auf. Es war wertvoll, dieses liebenswürdig-anspruchslose, wenn man so sagen darf, präschubertische Werk mit der, wie ein Genieblitz auftauchenden Vorahnung künftiger Herrlichkeit kennen zu lernen.

Der Wiedergabe dieser bisher verschollenen Komposition gesellten sich Aufführungen zu Unrecht vergessener Musik. Es handelt sich um Werke von Komponisten, die während der brutalen Herrschaft des „Fortschritts um jeden Preis“ — eines Gedankens, der bekanntlich nach Art der Sichelwagen verheerend gewirkt und viel gesunde Saat vernichtet oder wenigstens bedroht hat — nicht zu ihrem Recht gelangt sind. Man muß es dankbar anerkennen, daß sich reproduzierende Künstler solcher Opfer der „Fortschritts-Verschollenheit“, wie ich diese Art der unverdienten Vergessenheit aus Partei-Einseitigkeit nennen möchte, wieder anzunehmen beginnen. Man muß sie bei solchem verdienstvollen Werk kräftig ermutigen. Gilt es doch, viel unverdientes Unrecht wieder gutzumachen und in einer schöpferisch ausgesprochen sterilen Zeit, deren Konzertleben sich in ewigem Kreislauf immer nur um ein paar große Namen dreht, wertvolles musikalisches Gut wieder zu lebendiger Wirkung zu bringen. Dieses Mal waren es Werke von Robert Volkmann und Wilhelm Berger, die unbefangene, von Parteischlagworten nicht betörte Hörer mit Freuden wieder einmal im Konzertsaal begrüßten. Volkmanns Variationen über ein Thema von Händel op. 26 — es handelt sich um das bekannte „Grobschmied“-Thema, das Händel selbst variiert hat — zeigen bei absoluter Eigenprägung in der Wärme, Noblesse und Eigentümlichkeit der Erfindung Verwandtschaft mit Robert Schumann. Ihren poetischen Reiz zu erschließen, ist dem jungen Pianisten Johannes Strauß auf das schönste gelungen. (Die Fassung des Werkes als Variationen für zwei Klaviere ist übrigens die originale.) Der Bergerschen Sonate für Klavier und Violine in g-moll, eines formklaren Werkes von Herz und Geist, nahmen sich der Geiger Thornberg und der Pianist Julius Dahlke mit vollem Gelingen an.

Die von modernistischer Seite heute bis zum Überdruß wiederholte Phrase von den erschütterten Grundlagen unserer Musik erfuhr eine eigenartige Beleuchtung durch Leo Janaceks Klavierzyklus „Auf verwachsenem Pfade", dessen Bekanntschaft wir dem Pianisten Erwin Bodky verdanken. Hier haben wir wieder einmal — als ob es dessen noch bedürfte! — den schlagenden Beweis dafür, daß es keiner revolutionären Mittel bedarf, um auch heute noch quicklebendige, in jedem Takte originelle und in diesem Sinne neue Musik zu komponieren. Das Geheimnis Janaceks heißt: Natur- und Volksverflochtenheit, Eigenschaften, auf die unsere Papiermusik komponierenden oder mit dem Jazz liebäugelnden Großstadt-Jünglinge längst mit mitleidigem Lächeln herabschauen. Wir kennen die Begabung des mährischen Komponisten, melodisches und harmonisches Volksgut seines Heimatlandes mit sicherer Hand in klangcharakteristische Formgebilde umzuprägen, bereits aus seiner Oper „Jenufa", deren Siegeslauf über die Bühnen uns als ein Triumph bodenständiger Kunst eine große Genugtuung bereitet, ein nachhaltiger Erfolg, wie ihn das wurzellose Artistentum unserer Zeit niemals erringen wird.

Unter den Komponisten, deren Streben auf Loslösung von allen harmonischen Rücksichten in der Führung der Stimmen gerichtet ist, hat eine Modewelle, wie vor wenig Jahren Igor Strawinsky, so jetzt Arthur Honegger emporgetragen. Ich habe in meinem vorigen Berichte in Aussicht gestellt, auf diesen stilistisch vielfach widerspruchsvollen Komponisten von musikantischer Vitalität anläßlich der Berliner Aufführung des „Chant de joie" noch einmal einzugehen. Das erübrigt sich aber, nachdem das Werk vom Herausgeber dieser Zeitschrift inzwischen nach der Leipziger Aufführung besprochen worden ist (Heft 11, S. 639).

Zwiespältig, wie Honeggers „Chant de joie", berührten die Drei Klavierstücke op. 32 von Ernst Toch und Zwei Klavierstücke von Ilse Fromm-Michaels — beide von atonalem Charakter —, die Ilse Fromm-Michaelis in einem Konzert des Berliner Tonkünstlervereins vortrug. Es handelt sich in beiden Fällen um Tonspielereien nicht ohne Geist, bei welchen, abgesehen von der „Eulenspiegelei" von Ilse Fromm-Michaelis, die als charakteristisch, wenn auch antimusikalisch zu bezeichnen ist, kein irgendwie bestimmter künstlerischer Eindruck gewonnen wird. Alles erscheint verzerrt, wie durch einen Hohlspiegel aufgenommen. Es ist nun einmal ein Widerspruch in sich selbst, Musik ihres gefühlsmäßigen Charakters entkleiden zu wollen, ein Unding, das, nachdem es eine Zeitlang in gewissen Köpfen grassiert hat, eines Tages spurlos verschwunden sein wird.

Aus Anlaß der Richard-Strauß-Tage, bei welchen der Komponist eine Reihe seiner Opern und einige seiner sinfonischen Dichtungen dirigierte — sie waren mir nicht zugänglich, so daß das Gehängtwerden Till Eulenspiegels sich mir als Intramuros-Hinrichtung darstellte —, sei hier der Aufführung eines Werkes gedacht, das in wesentlichen Teilen, so namentlich im ersten Satz, Einflüsse der Straußschen Musik nach Erfindung, Faktur und Instrumentation in entscheidendem Maße erkennen läßt. Es handelt sich um die Dritte Sinfonie des durch hohen Ernst des Willens und reiches satztechnisches Können ausgezeichneten Berliner Komponisten Max Trapp, dessen Zweite Sinfonie seiner Zeit bei ihrer Berliner Erstaufführung hoffnungsvoll begrüßt worden ist. Nicht, daß das jetzt zur Wiedergabe gelangte Werk der selbständigeren Teile entbehrte. Dies gilt vor allem von dem warm empfundenen, zart instrumentierten ersten Abschnitt des langsamen Satzes und von Teilen des Scherzos. Aber die Losung für zukünftige Arbeiten Max Trapps wird heißen müssen: Besinnung auf die eigene Persönlichkeit.

Von den Ereignissen auf den Berliner Opernbühnen soll der nächste Bericht im Zusammenhang handeln. Hier sei nur ein Wort über den Allgemeineindruck von Prokofieffs Oper „Die Liebe zu den drei Orangen" vorweggenommen (Erstaufführung in der Staatsoper unter der musikalischen Leitung Leo Blechs). Daß das Werk es zu keinem Erfolg brachte, liegt zum guten Teil an dem denkbar albernen Textbuch, das märchenhaft-phantastischen Humor prätendiert, aber in unerquicklichen Possen stecken bleibt. Diesen Mangel einigermaßen wettzumachen, hätte es der Genieblitze in der Partitur bedurft. Diese bleiben aber aus. Prokofieffs Musik von quirlender, juckender und zuckender Lebendigkeit und sein unzweifelhaftes, aber ganz äußerliches Schilderungstalent vermochten der totgeborenen Handlung

nicht aufzuhelfen. Schade um die hervorragenden Leistungen des Dirigenten, des Orchesters, der Sänger und Sängerinnen und um Aravantinos' phantastische Bühnenbilder! Es dürfte nicht lange währen, bis die Berliner von der Liebe zu den „drei Orangen" für immer zurückgekehrt sind zur Liebe, die „von Zigeunern stammt".

Austriaca

Von Emil Petschnig, Wien

Staatsoper: „Turandot". Lyrisches Drama. Text von G. Adami und R. Simoni. Musik von Puccini. Die Hauptzüge der Handlung sind wohl jedem aus seiner Jugendzeit von der Schillerschen Bearbeitung des Gozzischen Stückes her bekannt, so daß man sich bei ihr nicht lange aufzuhalten braucht. Das Schleifen des Henkerschwerts auf offenem Platze unter fanatischen Tänzen, der Zug zur Hinrichtung des persischen Prinzen, dessen Todesschrei hinter der Szene, das fahle Leuchten der Totenköpfe im Mondschein, die Folterung Timurs und Lius, das Selbstmord-Opfer der letzteren sind die (nicht eben geschmackvollen) modernen Zutaten der Librettisten aus der Kinorequisitenkammer, mit denen sie jedoch der seit „Toska" bekundeten Neigung des Komponisten zum Grausamen entgegenkamen, und für deren Abreagieren er auch diesmal wieder die treffendsten Farbtöne auf seiner musikalischen Palette hatte. Ferner trat Puccinis Begabung zur Groteske in den Auftritten des Ministerkleeblattes (das seine Ahnen in den komischen Figuren der ital. Stegreifkomödie erblickt) deutlicher denn je in Erscheinung — wenn auch das Intermezzo des 2. Bildes einen herzhaften Strich vertrüge. Und daß die Partitur dem Pomp der 3. Abteilung wie überhaupt der Schlagkraft der Bühnenvorgänge nichts schuldig blieb, war bei diesem geborenen wie höchst routinierten Dramatiker und zielsicheren Beherrscher aller instrumentalen, aller vokalen Ausdrucksmittel von vornherein zu erwarten. Ja, an Reife und Wirkungsmacht der Arbeit übertrifft dieser Schwanengesang alles Frühere. Und doch! Und doch! Was nützt alle Charakterisierungskunst mit exotischen Motiven und Motivchen, das ganze Raffinement, wenn der seit dem „Mädchen aus dem goldenen Westen" versandete Melodieenquell nicht mehr springen will, was besonders im ersten Teile des 3. Aktes fühlbar wurde, wo man einige empfundene, warme Akzente zu vernehmen wünschte; während einen bis dahin die Gestalten der Oper (und damit auch die Musik) völlig teilnahmslos lassen. Was Puccinis ersten Werken den verdienten Welterfolg bereitete, die blühenden Kantilenen, um deretwillen man „Bohème" und „Butterfly" gerne mehrmals hört, man sucht sie in „Turandot" vergebens. Weshalb zu fürchten steht, daß sie — wie die 3 Einakter — trotz milliardenverschlingendem Prunk der Inszenierung, trotz Einsatz vorzüglichster Kräfte, welche die Aufführung wirklich zu einer erstklassigen machen, nicht über die begrenzte Lebenszeit einer bloßen Ausstattungsoper hinaus dauern wird. In der Titelrolle alternieren die Damen Lehmann und Nemeth, die männliche Hauptperson mimt der erfahrene Slezak besser, während der Gast aus Warschau, Herr Kiepura, die Jugend seines großen, satten, etwas dunkel gefärbten Tenors und seiner Erscheinung für sich hat. Alle übrigen Mitwirkenden der Doppelbesetzung namentlich anzuführen, verbietet leider der Raum; sie haben sich durchwegs um das Werk höchst verdient gemacht. Außerdem gaben das Orchester unter Direktor Schalk, der eine ansehnliche Rolle spielende Chor und Herr Wallerstein aus Frankfurt a. M. als Regisseur ihr Bestes, so daß man dem Institute für die an die Einstudierung gewendeten Investitionen und Mühen endlich einmal auch den heiß ersehnten, auch nötigen materiellen Erfolg gönnen möchte.

Daß ein solcher auch wohlfeiler, bequemer und vielleicht sogar zuverlässiger zu haben ist, bewies das neuerliche Gastspiel der von ihrem ersten Auftreten vor 2 Jahren hier in allerbester Erinnerung stehenden Olmützer tschechischen Oper im Carltheater. Sie spielte natürlich wieder nur die nationalen Schöpfungen Smetanas, Dvořaks und Janačeks, von denen des Zweitgenannten 3aktiger „Jacubin" („Der Jakobiner") in deutschen Landen unbekannt sein dürfte. Ein Adelssproß geht, von den Ideen der französischen Revolution ergriffen, nach Paris. Die Sehnsucht nach der Heimat treibt ihn nach Jahren zum Vaterhaus zurück, und die

mit Hilfe der Musik und seines ehemaligen Musiklehrers Benda bewerkstelligte Versöhnung des Vaters mit ihm und seiner jungen Frau bildet den Inhalt der Oper, der Sentiment und Humor glücklich zu mischen weiß. Besonders mit der den 2. Aufzug eröffnenden reizenden Konzertprobe hebt sich die Musik auf ein ansehnliches Niveau, wenn auch der Kammermusiker Dvořak nicht die pastose Pinselführung eines Smetana besitzt: eine unpretentiöse, aber einfallgesegnete Tonsprache, deren Natürlichkeit auch heute noch, nach fast 40 Jahren, ihren Eindruck auf das breite Publikum nicht verfehlt. Daß die Oper, wie jedes Theater, die Masse als Resonanz braucht, um bestehen zu können, ist ja eine Binsenwahrheit, welche die jetzige Großstadtgeistigkeit nur nicht zugeben will: nicht der geringste Grund für die steten Bühnenkalamitäten in den Metropolen, während das kleine Olmütz samt Umgebung sich jahraus, jahrein ein so treffliches Ensemble leisten kann. Nur wo die Oper stofflich wie musikalisch im Volke wurzelt, wird sie zu einem dem täglichen Brote analogen Bedürfnisse. Für ästhetische Luxusware ist der Interessentenkreis stets nur klein und daher bald erschöpft. Das zweite von Dvořak gebrachte Werk „Der Teufel und die Käthe", welches das alte Schwankmotiv vom bösen Weib benutzt, leidet hingegen an dramatischen Mängeln, und die Musik weiß mit den stark naiven Vorgängen nicht allzuviel anzufangen, wenngleich manche gelungene diabolische Momente in ihr aufblitzen.

Das feinsinnige Damenquartett Kolbe stellte in dem Verfasser einer aus dem Manuskript gespielten A-dur-Komposition für die vier Streichinstrumente einen neuen Mann vor: Oskar Dietrich. Sein Stil löst die herkömmlichen Formen in ein von häufigen und starken Stimmungswechseln durchpulstes Phantasieren auf, dessen Erfassen durch seine Tonalität jedoch erleichtert wird. Mancher kapriziöse, gesangvolle und markige Gedanke erscheint in dem reichen, durchwegs gutklingenden Stimmgewebe und bezeugt das Talent seines Vaters.

Da das in den fünf sozusagen offiziellen Konzertsälen Wiens sich abspielende Musiktreiben außer diesem und den Uraufführungen eines Streichquartetts von J. M. Hauer und J. Bittnerscher Orchesterlieder — zwei Autoren, deren Art schon zur Genüge bekannt ist, um sich nicht immer wieder über sie verbreiten zu müssen — bisher nichts Vermeldenswertes bot, sah ich mich einmal um, was außerhalb des Zunftkreises an produzierender und reproduzierender Jugend Gehör und Kritik heischt. Zu dem Behufe besuchte ich das 29. Konzert des unter Musikdirektor Ignaz Herbsts Leitung stehenden „Deutschösterreichischen Autorenverbandes", der allen jenen seiner Mitglieder, die ein Recht darauf zu haben glauben (und wer glaubte das heute nicht!), öffentlich vernommen zu werden, dazu ohne Rücksicht auf ihr künstlerisches Glaubensbekenntnis Gelegenheit gibt. Bei dem gegenwärtig grassierenden Klüngelwesen ein an sich schon anerkennenswerter Grundsatz, der mehr ideelle wie materielle Förderung seitens der um die Musikkultur Österreichs stets so sehr besorgt tuenden amtlichen Stellen verdienen würde. Dann konnte der nach dreijährigem Bestand noch immer auf seine eigenen bescheidenen Mittel angewiesene Verein noch mehr, als es seit seiner Gründung ohnehin schon geschehen ist, Dilettantisches den Programmen fernhalten, welches nur des lieben Geldes willen, um die Aufführungen überhaupt zu ermöglichen, nicht ganz zu vermeiden ist. Übrigens, wo in der Welt fehlte es daran vollständig? Und wenn etwas der Ungunst der Verhältnisse zum Trotz sich selbst erhält, ist dies wohl als Beweis für seine Lebensfähigkeit, ja seine von vielen so empfundene Existenznotwendigkeit anzusehen. Der Abend war ausschließlich der Kammermusik und dem Liede gewidmet, welch letzteres auf zwei Seiten oft mehr Genialität verraten kann als dickleibige Monstrepartituren. Ich erinnere unter Hunderten von Beispielen nur an „Die Krähe", „Feldeinsamkeit", „Biterolf". Wenn ich nun Frz. Neubachers sechsteiligen Liederzyklus „Aus dem Lande der sonnigen Kindheit" auch nicht mit einer der genannten Meisterschöpfungen in Parallele stellen will, so enthält er doch viel den herzigen Texten adäquates Musikalisches und auch technisch Gekonntes, so daß aufs Zierliche und Schalkhafte eingestellte Sängerinnen damit sichere Wirkung erzielen werden. Diesmal sang ihn Irene Reichel. Physiognomie hatten auch Baritongesänge von Odo Polzer (Interpretation: Josef Wunderbaldinger), und als eine vornehme, modern gerichtete Arbeit erwies sich Otto Riegers Suite für Klavier und Viola. Den Beginn machte eine der in diesen Veranstaltungen nicht seltenen Ausgrabungen:

die Uraufführung zweier Haydnscher Streichtrios mit konzertierender Bratsche durch Mitglieder des Fitz-Quartettes, von denen schon im Oktoberhefte dieser Zeitschrift unter der Rubrik „Besprechungen" Notiz genommen war. Als Besitzerinnen schöner, frischer Stimmen wirkten noch mit Frl. Hilde Mahr, Frl. Grete Müller, und einen bildungsfähigen Alt besitzt Maria Gössl. Die gehabten Eindrücke waren jedenfalls geeignet, diesen Produktionen auch weiterhin Aufmerksamkeit entgegenzubringen.

Karl Maria von Webers letztes Werk

Zum erstenmal veröffentlicht von Leopold Hirschberg

Den Platz über dem Flügel in den „Salons" vergangener Zeiten, da man noch nichts von „Raumkunst" wußte, bedeckte vielfach eine Radierung in Querfolio, „Dernière pensée de Weber" unterschrieben, demnach offenbar französischen Ursprungs. Soweit ich mich erinnere, saß auf dieser Darstellung der Meister, mit einem phantastischen Schlafrock bekleidet, an seinem Instrument, und sein Haupt, mit den unverkennbaren Spuren eines körperlichen Leidens, wurde von einer in Nebel zerfließenden musischen Gestalt (vielleicht Polyhymnia) mit einem Lorbeerkranz aus den Hainen Attikas bedeckt. (Es kann aber auch anders gewesen sein.) Jedenfalls hatte der Maler nicht daran gedacht, daß Weber in London starb; er verlegte die Örtlichkeit des „letzten Gedankens" offenbar in Webers Dresdener Wohnung. Denn in London kam der schon totkrank Angelangte nicht dazu, sich eine derartige Ruhe zu gönnen; unaufhörlich hatte er zu proben, zu dirigieren und zu konzertieren; der immer wieder in allen nur denkbaren Aufgüssen verlangte „Freischütz" brachte ihn schließlich in eine ungeheure Wut, da er ein Verständnis für die nach ihm geschaffenen Tonwerke nicht aufkommen ließ. Die „dernière pensée", die dem Maler vorschwebte, muß eines der vielen unter dieser Bezeichnung in den Handel gekommenen Falsifikate gewesen sein, da er das wirklich letzte Werk des Meisters gar nicht kennen konnte.

Denn erst F. W. Jähns hat uns in seinem bekannten Buche davon Nachricht gegeben. Weber schrieb die Skizze dazu 10 Tage vor seinem Tode, am 25./26. Mai 1826, nieder; es war ein für die berühmte Konzertsängerin Miß Stephens, spätere Lady Essex, bestimmtes Lied: der „Sang der Nurmahal" aus Thomas Moores „Lalla Rookh". Miß Stephens brachte es in den Argyll Rooms an einem der nächsten Tage zum Vortrag; dabei ward ihr die unerhörte Ehre zuteil, von Weber selbst begleitet zu werden. Und zwar in Improvisation; denn der Meister hatte nur die Singstimme für die Sängerin niedergeschrieben. Ein glücklicher Zufall fügte es, daß Ignaz Moscheles, der den Todgeweihten mit rührender Sorgfalt in seinen letzten Tagen betreute, sofort nach dem Konzert Webers Begleitung aus dem Gedächtnis notierte, zweifellos in allen wesentlichen Zügen richtig und korrekt. So ist uns diese kostbare Reliquie erhalten geblieben; vor ihrer binnen kurzem erfolgenden ersten Veröffentlichung in meinem „Reliquienschrein des Meisters Karl Maria von Weber" (Berlin u. Hamburg, Morawe & Scheffelt Verlag) aber empfangen — am Schluß des Weber-Feierjahrs 1926, zugleich zum 140. Geburtstag des Geliebten — die Leser der „Zeitschrift für Musik" diese liebliche Elfengabe. In ihr lebt und webt Oberons Geist; sie ist Webers rührender Abschied vom Leben und von der geliebten Muse der Tonkunst.

Zu unseren Musik- und Bilderbeilagen

Über unsere Musikbeilage, die unsern Lesern einen zweifach letzten Gruß aus dem Carl Maria Weberjahr übermittelt und eine Weihnachtsgabe besonderer Art darstellen soll, unterrichtet der Artikel des Herausgebers des köstlichen Stückes, Dr. Leopold Hirschberg, auf dieser Seite des Heftes. Welch seelische Urfrische steckte noch in dem körperlich totkranken

Mann, und man wird durch derartige Dokumente immer wieder angeregt, über das Verhältnis von Seele und Leib nachzudenken.

Unsere Bilder führen nach Leipzig, und zwar im besonderen ins Konservatorium. Max Pauer, der Direktor desselben, feierte letzthin seinen 60. Geburtstag, die drei Leipziger Komponisten, Hermann Ambrosius, Günther Raphael und Kurt Thomas, sind sämtlich Lehrer am Konservatorium geworden, und man wird es begrüßen, sie, die als Komponisten bereits ihre Rolle spielen, auch im Bilde kennenzulernen.

Neuerscheinungen

Hans Schmid-Kayser Der Kunstgesang auf Grundlage der deutschen Sprache. Gr. 8°, 185 S. mit vielen Notenbeisp. Chr. Fr. Vieweg G.m.b.H., Berlin-Lichterfelde. 1922.

Hans Schulte: Das musikalische Schaffen des Kindes. 8°, 75 S. mit Bildern und Notenbeisp. F. E. C. Leuckart, Leipzig. 1926.

Othmar Wetchy: Zur Bildung des musikalischen Geschmacks. Eine Anleitung zur künstlerischen Selbsterziehung des musikal. Laien. Kl. 8°, 35 S. Wilh. Braumüller, Wien und Leipzig. 1924.

Carlo Adamo: Lo snaturamento dell' emissione della voce causa unica della decadenza dell' arte del Bel Canto in Italia. Gr. 8°, 15 S. Tipografia Giuseppe Prete. Napoli. 1926. Via Duomo 207.

W. Herrmann und Fr. Wagner: Schulgesangbuch. Ausg. D. für höhere Lehranst. und Mittelschulen nach den ministeriellen Richtlinien für Musikunterricht von 1925 bearb. unter Mitwirkg. von Dr. Hans Fleischer. I. u. II. Teil. 150 u. 184 S. Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde. 1926.

Die Sammlung enthält 1—3stimmige Lieder, 2stimmige polyphone Gesänge, Kanons sowie Lieder und Duette mit Instrumentalbegleitungen (Laute, Violine und Laute. Klavier u. a.), die sich in „Volkslieder aus alter Zeit (13.—18. Jahrh.), Volkstüml. Lieder aus neuerer Zeit (19. u. 20. Jahrh.), Lieder für fremdsprachl. Unterricht und Kunstgesänge" gliedern. Beiden Bändchen ist ein theoretischer und musikwissenschaftlicher Anhang beigegeben.

Erich Langer: Des Sängers Schatzkästlein. Ein Festberater für deutsche Gesangvereine (Festreden, Ansprachen, Vorsprüche und Dichtungen von der Herrlichkeit des deutschen Liedes). 8°, 63 S. Wilhelm Limpert-Verlag, Dresden-A.

Süss-Epstein: Katalog der kirchlichen Musikhandschriften des 17. u. 18. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek Frankfurt a. M. 8°, 224 S. Frankfurter Verlagsanstalt A.-G., Berlin—Frankfurt.

Der Katalog ist mit histor. Anmerkungen, Einleitung, Literaturverzeichnis, Register, sowie vier Autographen von J. A. Herbst, J. B. König, G. C. Stattner und Telemann, die u. a. in der Sammlung vertreten sind, sachkundig ausgestattet. Unter den aufgeführten Werken nehmen die Werke Telemanns — es sind 834 Nummern (!) — den größten Platz ein.

Festbuch zur Hauptversammlung des Reichsverbands deutscher Tonkünstler und Musiklehrer E. V. in Halle 7.—11. Oktober 1926. 8°, 104 S.

Festbuch zur Albert-Lortzing-Feier der Stadt Detmold vom 30. Oktober bis 3. November 1926. I. A. des Arbeitsausschusses herausgeg. von Kirchenmusikdirektor W. Schramm. 8°, 52 S.

Das Detmolder Lortzingfest fand anläßlich des 125. Geburtstages von L., sowie der 100. Wiederkehr des Tages, an welchem Lortzing in Detmold eintraf, statt. Aus der hierzu erschienenen geschmackvollen Festschrift verdienen hier die drei Aufsätze: „Gg. Rich. Kruse: Lortzings Wirken und Schaffen in Detmold, W. Schramm: Aus Lortzings Detmolder Privatleben (1826—33) und Prof. A. Weweler: A. Lortzings Bestimmung" besondere Erwähnung.

Deutsches Lied 1927. Ein Abreißkalender mit Bildern, herausgegeben von Wilh. Pech, Karl Hammerschmidt und Wilh. Limpert. Verlag von Wilh. Limpert, Dresden-A. I.

An Hand von 62 sehr guten Reproduktionen — Gemälde, Radierungen, Photographien — will der Kalender dem Betrachter ein Stück deutsche Natur und deutsche Kunst, vor allem in bezug auf das deutsche Lied, vor Augen führen. Auf der Rückseite sind diesbezügliche Aufsätze oder deutsche Gedichte, vorwiegend aus der großen Zeit des deutschen Männergesangs, abgedruckt.

Fritz Buck: Die Gitarre und ihre Meister. 8°, 172 S. Schlesingersche Buch- und Musikalienhandlung (Rob. Lienau), Berlin-Lichterfelde und Carl Haslinger, Wien. 1926.

Attilio Brugnoli: Dinamica Pianistica. Trattato sull insegnamento razionale del Pianoforte e sulla motilità muscolare ne' suoi aspetti psico-fisiologici. Gr. 4°, 326 S. mit vielen Abbild. und Notenbeisp. G. Ricordi & Co., Mailand—Leipzig. 1926.

Walter Harburger: Form und Ausdrucksmittel in der Musik. 8°, 224 S. J. Engelhorns Nachf., Stuttgart. 1926.

Besprechungen

DR. FRITZ REUTER: Das musikalische Hören auf psychologischer Grundlage. 8°, 77 S. Verlag C. F. Kahnt. Leipzig 1925.

Dieses Büchlein muß eingehender besprochen werden, denn es bietet eine sehr sorgfältige, in graphischer Darstellung gipfelnde Darstellung der Psychologie der Technik, weist aber hier und dort auch manche Inkonsequenz, ja Unrichtigkeit auf. Wenn bei dem für die Besprechung zur Verfügung stehenden Raum vor allem das besprochen werden muß, was nicht gebilligt werden kann, so mindert das den Wert der Arbeit Reuters nicht im geringsten. — Der Verfasser führt die Fähigkeit des absolut-aktiven Gehörs auf ein besonderes Gedächtnis für Schwingungszahlen zurück. Er folgt damit einer stattlichen Reihe von Theoretikern, die die Tonhöhe von der Schwingungszahl, anstatt von der Länge des schwingenden Körpers ableiten. Immer und immer wieder muß — ich glaube dem auch schon in diesen Blättern Ausdruck gegeben zu haben — betont werden, daß die Schwingungszahl eine sekundäre Erscheinung, also etwas Abgeleitetes, ist. — Reuter empfiehlt — in bester pädagogischer Absicht — den Klavierspielern, sich, ähnlich wie die Streicher, dadurch quasi „einzustimmen", daß sie vor Beginn des Spiels versuchen, die Töne a' und c' zu finden. Bei einem Bariton oder Baß wird das auf Schwierigkeiten stoßen, denn die spontanste Tonvorstellung kann sich nur entsprechend der organischen Veranlagung bilden, und unbewußt (oder, wenn man will, vom motorischen Zentrum ausgehend), wird der also Suchende die Stimmorgane entsprechend einstellen müssen. Der Weg, den Reuter weist, kann also beschritten werden, doch ist Oktavverschiebung je nach Stimmlage des Spielers Vorbedingung. Sagt der Verfasser doch (S. 29) ganz famos, daß das motorische Zentrum vom Apperzeptionszentrum erregt werden kann! — Darin, daß durch die Phantasie die Musik auch ohne Zählen „taktmäßig" vernommen wird, sehe ich einen Irrtum. Vielleicht „rhythmisch" oder „metrisch", taktmäßig aber gewiß nicht. Denn Tonbewegung ist auch nicht, wie Reuter sagt, „Gefühlsausdruck in der Musik". Man muß nicht auf den unstreitig bewegten (von mir gewiß nicht geliebten) Jazz verweisen, um dem zu widersprechen. Ebenso der Gleichordnung (im Range) zwischen produktiver und reproduktiver Begabung, da die letztere, auch bei schärfstem Kriterium, sicher die häufiger vorkommende ist. Wie bei vielen Erörterungen, gibt Reuter aber auch an dieser Stelle neben Anzuzweifelndem Wertvolles, indem er darauf hinweist, daß die große reproduktive Begabung erst in einem ausgereiften Menschen ganz zur Entfaltung kommen kann. In der Pädagogik der Gehörsübungen muß ihm aber widersprochen werden, denn die Sekunde ist (siehe meine Aufsätze „Mein kleines Töchterchen" und „Probleme des Unmusikalischen" in Nr. 1 und 12 des Jahrgangs 91 dieser Zeitschrift) entschieden eines der am schwersten zu fassenden Intervalle. Sie mit der Terz, besonders der Durterz, auf eine Stufe zu stellen (S. 76, Zeile 7), ist daher unangebracht. — Nochmals sei, nach diesen, leider notwendigen, Einwendungen betont, daß Reuters Schrift auch eine Fülle des Gelungenen, ja Guten enthält.

Robert Hernried, Berlin.

GERH. F. WEHLE: Die Kunst der Improvisation, 2. Teil (Die höhere Kompositionstechnik im Klaviersatz). 8°, 202 S. Ernst Bisping, Münster i. W., 1926.

Die Aktivierung harmonischer Erkenntnisse durch sinnfällige Darstellung am Klavier und die improvisatorische Auflockerung und Verflüssigung einer akkordlichen Substanz in Form von Variationen, in die der 1. Teil des oben bezeichneten Werkes zu führen strebte, ist dem Verfasser offensichtlich besser gelungen, wie die Vermittlung der Kompositionslehre im vorliegenden 2. Bande. Dabei mag die Behandlung der motivischen Arbeit schließlich noch als gelungen und erfolgschaffend angesprochen werden. In seinem Hauptteil aber, den Kapiteln 10 bis 29, die den Formen der freien Komposition gewidmet sind, und den Abschnitten 30 bis 34, die sich mit der Bearbeitung des strengen Satzes befassen, ist überhaupt kaum eine merkliche Bindung an das Problem der Improvisation erkennbar. Dieser umfänglichste Teil des Improvisationsbuches, der nach Wehles bezeichnender Auffassung von demjenigen „getrost überschlagen" werden möge, dem die musikalischen Formen bereits von anderer Seite her bekannt geworden sind (!), gibt in der Form der methodischen Zueignung, die doch eigentlich unter dem Zeichen der Improvisation zu stehen vorgab, ausschließlich analysierend nicht mehr Anregung zu gestalterischer Synthese, wie die große Reihe bereits vorhandener Bücher über musikalische Formenlehre. Störend und als außerhalb des Rahmens stehend wirkt auch eine Reihe breiter Nachdrucke aus Zeitschriften, deren unbeweisbare historisierende Spekulationen über „mystische Beziehungen zwischen musikalischen Formen und Figuren" ohne Frage fehl am Ort in einer Schrift sind, die vor allem in der Hand des Schülers wirken will. Immerhin bleibt es dem Verfasser zu danken, daß er an einen Unterrichtsweg gemahnte, der wirklich zu einer wohltuenden Belebung unserer Musikerziehung werden und in eine Entfesselung schöpferischer Kräfte seitens des Lernenden führen könnte. Bedauer-

licherweise aber mußte sich das gesteckte Ziel und die Anlage des Unterrichtsstoffes (wenigstens soweit es den wichtigeren 2. Band angeht) nur mehr als ein Versprechen erweisen, das der Verfasser auf dem Wege des Schrifttums leider nicht in dem Maße zu erfüllen wußte, wie es ihm schließlich als Praktiker möglich sein mag.

Rudolf Hartmann, Altenburg.

K. SCHURZMANN: Von Tonart zur Tonart, eine allgemeinverständliche Modulationslehre. 8°, 46 S. Ries & Erler, Berlin.

Das Büchlein erfüllt, was es verspricht; es will „dem Musikpädagogen eine Unterstützung im Unterricht, dem Musikstudierenden ein zuverlässiger Ratgeber und dem Musikliebhaber ein Wegweiser sein in das Gebiet harmonischer Zusammenhänge". Als Vorstufe etwa zu Regers „Modulationslehre" (C. F. Kahnt) zu empfehlen. Jos. Achtélik.

ELFRIEDE FEUDEL: Rhythmik, Theorie und Praxis der körperlich-musikalischen Erziehung. 8°. 150 S. Delphin Verlag, München. 1926.

Das mit vielen vorzüglichen Abbildungen versehene Werk will einen Rechenschaftsbericht darstellen über die Entwicklung und den heutigen Stand der im letzten Jahrzehnt von deutschen Musik-Pädagogen umgestalteten Jacques-Dalcroze-Lehre. Die Verfasserin will, im Verein mit einer Anzahl weiterer Autoren die Musik idealisieren zur Bildnerin eines körperlich und geistig harmonischen Menschen. Musikpädagogen werden aus dem Buch zweifellos manche fruchtbare Anregung schöpfen können, wenn man auch bei manchen der Aufsätze durch das, was sie ihrem Untertitel schuldig bleiben, etwas enttäuscht ist. Heinitz.

KATZ-RÉVÉSZ: Musikgenuß bei Gehörlosen. 8°, 36 S. Joh. Ambros. Barth, Leipzig. 1926.

Die Verfasser behandeln den möglichen Musikgenuß bei Tauben und amusischen Versuchspersonen vornehmlich auf Grund von Vibrationsempfindungen. Die Arbeit enthält manche feine Beobachtung, die zur Erklärung musikpsychologischer Probleme beitragen mag. Heinitz.

A. LOEWY und H. SCHROETTER: „Über den Energieverbrauch bei musikalischer Betätigung". 8°, 63 S. Julius Springer, Berlin. 1926.

Verfasser untersuchen Pulsfrequenz, Atemmechanik, Gaswechsel, Sauerstoffverbrauch und alveolare Spannung bei musikalischer Betätigung, genauer wohl bei dem äußeren Arbeitsaufwand, der zur Bedienung eines Musikinstruments erforderlich ist. Auf streng wissenschaftlicher Basis wird in allen Fällen eine prozentische Steigerung des Sauerstoffverbrauchs und damit ein Mehraufwand an Kalorien nachgewiesen. Trotzdem haben wir starke Bedenken, ob man aus solchem u. E. viel zu komplexen Reizmaterial Ergebnisse erzielen kann, die neben der Betätigung an sich auch das „Musikalische" der Betätigung betreffen. Heinitz.

FRIEDA LOEBENSTEIN: „Intervallmethodik als Mittel funktionaler Gehörbildung". 8°, 19 S. Tonika-Do-Bund, Hannover.

Die Verfasserin gibt einen Stufenlehrgang für eine funktionale Gehörbildung nach der Tonika-Do-Methode. Musikalisches Hören ist ihr „wesentlich genommen, die Fähigkeit, sich Klangvorstellungen zu erzeugen und ins Bewußtsein zu bringen". Sie unterscheidet in diesem Sinne melodische und harmonische Intervalle und lehnt daher die musikalische Feststellung durch das Mittel der Zahl ab.

Heinitz.

KATHI MEYER: Das Konzert. Ein Führer durch die Geschichte des Musizierens in Bildern und Melodien. Musikalische Volksbücher. Sonderreihe. Engelhorns Nachf., Stuttgart.

Es wäre nicht recht, dieses sehr hübsche kleine Buch zu übergehen. Die Verfasserin, Bibliothekarin der Musikbibliothek P. Hirsch in Frankfurt, verfügt über ein sehr gediegenes und gerade auch ausgebreitetes Wissen, das ihr erlaubt, eine kleine, bei den Griechen beginnende Musikgeschichte zu geben und zwar in sehr anschaulicher Weise, wobei sie sich von zahlreichen, sehr gut gewählten und teilweise zum erstenmal publizierten Bildern unterstützen läßt. Selbst in die verschiedenen Notenschriften weiht Verfasserin ihre Leser ein, was sehr geschickt, ohne irgendwelche Komplikationen geschieht. Kurz, breitere Kreise dürfen sich der kundigen Führung ohne weiteres anvertrauen, da zudem auch zahlreiche Musikbeispiele — und zwar nicht nur Fetzen — gegeben werden.

—s.

Gesangspädagogische Literatur

DR. J. H. WAGENMANN: Lilli Lehmanns Geheimnis der Stimmbänder. 8°, 131 S. Zweite, vollkommen umgearb. Aufl. Arthur Felix, Leipzig. 1926.

GEORGE ARMIN: Die Stimmkrise. 8°, 55 S. Zweite revidierte Aufl. Kistner und Siegel, Leipzig. 1926.

HANS SCHMID-KAYSER: Der Kunstgesang auf Grundlage der deutschen Sprache. Gr.-8°, 185 S. Chr. Friedr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde. 1922.

CARL BRACH: Einige Aufklärungen zum praktischen Unterricht in der edlen Sangeskunst. 8 S. Fritz Baselt, Frankfurt.

ALBERT WERMUTH: Sängerelend. 7 S. Herrmann Weiß, Berlin-Schöneberg.

Von den vorliegenden Schriften zeichnen sich zwei durch außerordentlich betontes Selbstbewußtsein ihrer Autoren aus, so daß sie füglich wohl an den Anfang gestellt werden müssen. Sowohl Dr. Wagenmann als auch Armin haben jeder für

sich die alleinige Basis aller Gesangskunst erstmalig „entdeckt“ — der eine in Gestalt des „Tonentstehungsgesetzes“, der andere als das „Stauprinzip“. Jeder von ihnen erklärt, daß vor ihm so etwas wie Stimmbildung nicht existiert habe. Dr. Wagenmann macht das bekannte Werk Lilli Lehmanns „Meine Gesangskunst“ zum Gegenstand der Untersuchung und der Entwicklung seiner eigenen Ideen. Er kommt zu dem Schlusse, daß das Buch der großen Sängerin „Ewigkeitswert“ behalten werde wegen dieser seiner Kritik, welche beweise, daß das von Wagenmann erkannte und verkündete Grundgesetz hier „voll und ganz“ bestätigt werde. Dieses Gesetz selbst bleibt leider trotz der 131 Seiten des Wagenmannschen Buches für den Lernbegierigen ziemlich im Dunkel, so sehr auch dem Fachmann die aufblitzenden Schlaglichter deutlich ein kluges und klares Erfassen der einzelnen stimmbildnerischen Momente zu erkennen geben. Grundsätzliche Dinge, die zunächst als Gegensätze erscheinen, (z. B. „geblasener Atem“ einerseits, „Automatik der Luftstauung“ andererseits) müßten ganz anders klargestellt werden, um den Suchenden nicht zu verwirren. Wenn sich Dr. Wagenmann entschließen könnte, einmal in ganz klarer, gegenständlicher, vom Ich und von Selbstbeweihräucherung freier Weise von seinen Studien und Erkenntnissen zu sprechen, so würde wahrscheinlich etwas sachlich Gutes herauskommen, das ernsthaft zur Diskussion gestellt werden müßte.

Armins Darstellungsweise dagegen wird sich niemals von dem Gegenständlichen seiner Lehre trennen lassen: sein Aposteltum hat etwas von religiösem Fanatismus und ist mit dem Evangelium seiner „Wahrheit“ unlösbar verknüpft. Eine gesunde Stimme den Arminschen Stimmkrisen auszuliefern, wie sie in diesem Buche beschrieben sind, wird so lange unverantwortlich bleiben, bis nicht nur die Schriften Armins und seiner Propagandisten, sondern auch weithin sichtbare Erfolge seiner Unterrichtsart vor uns dastehen. Gelänge es, die von Armin behauptete Regenerationskraft dieser Stimmkrisen an einigen unserer bekannten Bühnen- und Konzertstimmen zu erproben, die hoffnungslos versungen sind und an denen „nichts mehr zu verderben ist“ — ja gelänge es wirklich, da neue blühende Organe und damit der anerkannt vorhandenen künstlerischen Begabung vollendete neue Lebensmöglichkeit zu schaffen, so wäre freilich vor den Augen der Öffentlichkeit der überzeugende Beweis erbracht, den die vorliegende Schrift trotz flammender Überredungskunst nicht im entferntesten zu bieten vermag. Es müßten aber diesen regenerierten Stimmen nicht nur wie bei Wüllner eine gewisse spröde Kraft und Energie, sondern vor allem auch natürlicher Schmelz und Weichheit, Schwellfähigkeit und Geschmeidigkeit der Höhe, Farbe und Poesie der dynamischen Skala (piano!) zur Verfügung stehen — Eigenschaften, von denen Armin auch bei sich selbst trotz der verkündeten „zunehmenden Vervollkommnung der eigenen Stimme“ nichts zu berichten weiß. Wer sich derart rühmt, wie er es tut, und gerade unter ausdrücklichem Hinweis auf seine Unterrichtspraxis, der ist Beweise schuldig. Armin unterrichtet über 25 Jahre. Wo sind die blühenden Stimmen seiner Schule?

In gebührendem Abstand von solchen grundaufwühlenden Urgesetzen sei das weit bescheidenere, wenn auch sehr umfangreiche Buch von Schmid-Kayser genannt, das in einem erfreulich sachlichen Tone einige ausgezeichnete Einzelheiten bringt: die energische Betonung der Wichtigkeit des offenen Nasenrachenraumes für die Tongebung, die kluge praktische Durchführung der Artikulationsstudien u. a. m. Zu bedauern ist, daß der Verfasser trotz des Buchtitels mit der phonetischen Wissenschaft auf schlechtem Fuße steht und dem Buche dadurch einen dilettantischen Anstrich gibt: die völlig falsche Darstellung des b, d, g, der Diphthonge usw. hätte nicht passieren dürfen. Die sehr raumfüllenden musikalischen Anleitungen rechnen mit einem Schülerniveau, das für ein ernstes Studium eigentlich nicht in Frage kommen sollte. Überhaupt wäre das Buch gut zu nennen, wenn es sich auf ein Drittel seiner Seitenzahl beschieden hätte.

Freilich ist Kürze als etwa einzige gute Eigenschaft einer schriftstellerischen Veröffentlichung leider auch nicht ausreichend. Die kurzen Auslassungen Carl Brachs wären besser so lange unveröffentlicht geblieben, bis der Verfasser sich in der deutschen Sprache ausdrücken kann. „Jeder Ton besteht aus einem Oberton, der mitklingen muß.“ „Niemals zu gleicher Zeit atmen und singen.“ Diese Lehrsätze sagen wohl genug. — Und die kleine Schrift von Albert Wermuth? Sie bringt Wahrheiten, die jeder kennt und niemand bezweifelt.

Franziska Martienßen.

FRIEDRICH LEIPOLDT: Gesamtschule des Kunstgesanges. Tonbildungslehrgang mit praktischen Übungen und neuen Vokalisationsliedern von den ersten Anfängen an bis zur Vollendung. Bd. IV: Vokalgruppe a (au—eu—ei). gr. 8°. Dörffling und Franke Verlag, Leipzig. 1925.

—: Handausgabe der Gesamtschule des Kunstgesanges. Übungsmaterial für jeden Tonbildungslehrgang mit neuen Vokalisationsliedern. gr. 8°. Dörffling und Franke Verlag, Leipzig. 1925.

Im Zusammenhang, wie ihn die Handausgabe zeigt, gibt die Gesamtschule des Kunstgesanges manche gute Anweisung und brauchbare Übung, mit denen sie in der Hand eines einsichtigen Lehrers, der das Richtige auszuwählen weiß, Nutzen stiften kann. Die bereits geäußerten sprachlichen Bedenken lassen sich auch den neuen Bänden gegen-

über nicht unterdrücken; es ist kein Vorteil, das gemurmelte e der Endsilben, das doch dem Laut der Ruhelage des Mundes entstammt, für Gesang und Sprache verschieden aufzufassen, wie es hier geschieht (Handbuch, S. 17 unten), und auch die Doppelklänge sind (Bd. IV S. 14) nicht der Bühnenaussprache gemäß entwickelt, die darin vorbildlich gearbeitet hat. Die Vokalisationslieder machen musikalisch vielfach Freude; wir halten sie, von Ausnahmen abgesehen, namentlich ihres oft sehr geringen Umfanges wegen bei doch gefälliger Musik für Übungen von methodischem Wert, von dem Transponieren in außergewöhnlich hohe Lagen ist aber abzuraten. Nicht unpraktisch erscheint das Hineinarbeiten anderer Gesangsprobleme in den Unterrichtsgang, so wird auch eine Übersicht über das Eitzsche Tonwort eingefügt und die Intervalltreffübungen und -merkbeispiele aus sehr bekannten und einprägsamen Liedern werden vielen willkommen sein. Martin Seydel.

Neue Bearbeitungen für 2 Klaviere zu 4 Händen in der Edition Steingräber, Leipzig.

W. A. MOZART: Klavier-Konzert G-Dur (K. V. Nr. 453), Herausgeber Br. Hinze-Reinhold;

W. A. MOZART: Klavier-Konzert F-Dur (K. V. Nr. 459), Herausgeber W. Rehberg;

W. A. MOZART: Klavier-Konzert Es-Dur (K. V. Nr. 482), Ausgabe von H. Bischoff, neu durchgesehen von W. Rehberg;

FR. LISZT: Klavier-Konzert Nr. 2 A-Dur, Herausgeber Br. Hinze-Reinhold;

P. TSCHAIKOWSKY: Klavier-Konzert Nr. 1 b-Moll, Herausgeber W. Niemann;

J. S. BACH: Sonate Es-Dur (Nr. 1 der Sechs Sonaten für 2 Klaviere und Pedal), bearbeitet von Hermann Keller.

Es ist die kennzeichnende Eigenart der Klavier-Konzert-Ausgaben der Edition Steingräber, daß die Ausarbeitung der begleitenden Klavierstimme stets unter dem Aspekt eines wirklichen Orchester-Ersatzes, mit dem Zwecke eines farbenprächtigen Musizierens der Konzerte auf 2 Klavieren geschieht. Man kann dem Verlage dazu Glück wünschen, daß er für diese durchaus nicht immer leichte Aufgabe stets Musiker gewann, die einerseits die dazu nötige reiche und vielseitige pianistische Erfahrung, andererseits die ebenso nötige Liebe und Sorgfalt zum „Basteln" im Kleinen und Kleinsten mitbringen. Die Klavier-Übertragung des Orchesterparts der Mozart-Konzerte in G und F durch Hinze-Reinhold und Rehberg — im Es-Dur-Konzert behielt man mit Recht die alte Übertragung Bischoffs bei — ist mustergültig; in der Neuübertragung des 2. Klavieres zum A-Dur-Konzert von Liszt bekommt man endlich einen Notentext von partiturgemäßer Treue, womit es das etwas reichlich großzügige Original Liszts bekanntlich nicht so genau nahm. — Im Notentext der Solostimme bekennen sich die Klavier-Konzerte der Edition Steingräber zur Gattung der instruktiven Ausgaben. Wenn, wie hier, Künstlerhand am Werke war, können solche Ausgaben im Unterricht wirklich Zeit sparen. Die Fingersätze sind im guten Sinne modern, d. h. sie legen sich weder auf die Theoreme der älteren, noch auf die der sog. neueren Schule fest, sondern nehmen von beiden je nach der Form und dem Gehalt der einzelnen Stelle, geben auch häufig erfrischend Untheoretisches, wirklich Erspieltes. Auch mit den hinzugefügten Vortragsbezeichnungen der Herausgeber kann man im allgemeinen einverstanden sein. Nur muß man immer wieder die Forderung erheben, daß über allen hinzugefügten Bezeichnungen der ursprüngliche Notentext bis zum Kleinsten kenntlich bleiben muß. Um nur eines herauszugreifen: Hinze Reinhold hat gewiß mit liebevollster Sorgfalt im A-Dur-Konzert von Liszt seine eigenen Pedalisierungen durchgeführt. Dennoch sollte man gerade bei Liszt die ursprünglichen Pedalbezeichnungen kenntlich lassen, trotzdem sie offensichtlich mehr nur im Großen „hingehauen" sind. Sie werfen häufig ein überraschendes Licht auf die klavierklanglichen Intuitionen des Autors, wenn auch ihre wörtliche Ausführung nicht immer anzuraten ist. Man vergleiche daraufhin etwa die Cis-Dur-Stelle gleich nach Beginn mit dem Original. — Und noch etwas: Hans von Bülow hielt keine instruktive Ausgabe für vollständig, die nicht eingehende Metronomisierungen aufwiese. Er behauptete, in Dorf und Stadt und für die „Hofkapellmeister" wäre das notwendig. Der Weitgereiste hatte so seine Erfahrungen. — Eine freudeerregende Neuerung bei den Mozartkonzerten sind die vielen anregenden Varianten der Herausgeber zur fülligeren und glänzenderen Ausgestaltung des Solopartes: welche Leuchtkraft bekommt z. B. durch die vorgeschlagenen Oktav-Versetzungen das sog. „andere Krönungs-Konzert", das in F-Dur! Daß mit diesen Freiheiten, auch wenn sie die Mittel des alten Klaviers überschreiten, die Herausgeber ganz im Sinn und Stil der Alten verfahren, braucht heute wohl kaum mehr betont zu werden.

Ein wertvolles Geschenk macht Hermann Keller den Bach-Freunden mit der Übertragung der ersten der sog. „Trio-Sonaten" Bachs auf 2 Klaviere. Es ist ein eigenes Ding um diese Trio-Sonaten. Alle Bach-Kenner sind mit Forkel einig, daß man „von der Schönheit dieser Sonaten nicht genug sagen" könne. Und dennoch leben diese herrlichen Werke heute praktisch fast nur noch im Orgel-Unterricht. Woher diese Zurücksetzung? Weil das Instrument,

für das Bach sie komponierte, der Flügel (Cembalo) mit zwei Manualen und klingendem Pedal, heute nur noch in den Museen existiert. Denn diese Musik ist Klavier- resp. Kammermusik, ist stilistisch auf der Orgel schwer möglich. Keller hat mit ungemeinem Geschick — nur einige wenige Brechungen der linken Hand und einiger Akkorde stören etwas die lineare Schönheit — das Werk im konzertanten Charakter für 2 Klaviere übertragen und damit die Literatur für 2 Klaviere um ein köstliches Stück bereichert. Mögen die anderen fünf Trio-Sonaten folgen!

Der überaus klare und weite Stich und die glänzende Ausstattung der besprochenen Werke würden die Bezeichnung Prachtausgabe rechtfertigen.

C. A. Martienssen.

FRANZ VON HOESSLIN: Quintett für Klarinette, zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. Verlag N. Simrock G.m.b.H., Berlin.

Das ausgedehnte Quintett ist das Werk eines geistig hochstehenden Musikers. Was ihm an Ursprünglichkeit fehlt, ist durch den ungemeinen Ernst des Inhalts und das wirklich Gekonnte des Kompositorischen ersetzt. Stilistisch etwa auf der Linie Brahms—Reger fußend, weist es in freier Formgestaltung viel schöne Einzelheiten auf. Wechsel von reicher Kontrapunktik, konzertanten oder reich figurierten Teilen bringen belebende Gegensätzlichkeit. Georg Kiessig.

GEORG PHILIPP TELEMANN: Trio c-Moll für Flöte, Oboe und Fagott mit Cembalo. Bearbeitet und hrsg. v. Rich. Lauschmann. Rob. Forberg, Leipzig.

Zu der fast unglaublich erscheinenden Menge von Kompositionen aller Art, die Telemann in seinem langen Leben hervorbrachte und die zu seinen Lebzeiten restlos bewundert und höher geachtet wurden, als Werke Seb. Bachs, hat erst die Neuzeit die richtige Einstellung finden können. Es stellte sich immer mehr heraus, daß man diesem fleißigen Manne im letzten Jahrhundert mannigfaches Unrecht angetan hatte, indem man unter dem Wust des Minderwertigen und Vergänglichen die zweifellos vorhandenen Edelsteine nicht erkannte oder erkennen wollte. Besonders auf kammermusikalischem Gebiet fand sich bei näherem Zuschauen so viel Echtes und Gediegenes, daß man allmählich zu einer anderen und günstigeren Beurteilung T.s kommen mußte. Riemann veröffentlichte eine prächtige Triosonate von T., Seiffert zwei heute noch wirkungsvolle Violinsonaten. Diesen Werken reiht sich würdig das vorliegende, französische und italienische Einflüsse in gleicher Weise verratende Bläsertrio an . Die vier Sätze sind so frisch und unmittelbar erfunden, daß sie auch heute noch eine Bereicherung der Literatur für Blasinstrumente bilden. Die Bearbeitung von Lauschmann ist verdienstlich. Der Klaviersatz weist wohl einige Härten auf, kann aber im ganzen als geschickt und stilrein gelten. Dr. P. Rubardt.

CYRIL BRADLEY ROOTHAM: Sonate G-Moll für Klavier und Violine. Oxford University Press, London.

Der durch Tradition und Werdegang mit dem strengen Stil innig vertraute englische Komponist zeigt in dieser Sonate in gewählter, etwas antikisierender Ausdrucksweise ein von Pathos und Sentimentalität freies Musikempfinden, das trotz einer gewissen Temperiertheit der Innerlichkeit nicht ermangelt. Besonders der natürliche Humor des letzten Satzes wirkt überzeugend. Da die Sonate beide Spieler technisch nur vor mittlere Schwierigkeit enstellt und in ihrer Faktur außerordentlich klar und übersichtlich ist, bleibt sie auch für Liebhaber zugänglich. Hugo Sočnik.

E. SCHWARZ-REIFLINGEN: Schule des Gitarrenspiels. Teil I: Unterstufe. — Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Schwarz-Reiflingen ist uns als Neubearbeiter und Herausgeber vieler Werke der klassischen Gitarrenliteratur wohlbekannt — seine Schule darf deshalb einiges Interesse für sich beanspruchen. Wenn ich nach eingehender Durchsicht des vorliegenden 1. Heftes, dem noch vier weitere folgen sollen, den Eindruck gewann, daß es sich um eine fleißige Arbeit von typisch deutscher Gründlichkeit handelt, so bedeutet das kein uneingeschränktes Lob. Wenn z. B. Seite 15 steht: „Physiologische Vorbemerkungen. — Die beim Anschlag entstehende Spielbewegung des Zusammenziehens der Finger geschieht durch die Muskeln. Es sind dies aus Fasern bestehende Fleischbündel, die die Eigenschaft haben, durch Zusammenziehen die Entfernung zwischen zwei beweglichen Punkten zu verkleinern", so ist sachlich wohl kaum etwas dagegen einzuwenden, aber den Zweck derartiger Erläuterungen sehe ich nicht ein. Der sachverständige Lehrer wird sie überschlagen und dem Schüler dafür praktische Anschauung bieten; einen Selbstunterricht nach dieser Schule aber halte ich für ausgeschlossen.

Bei aller Gründlichkeit und einem sorgfältig ausgearbeiteten systematischen Aufbau fehlt der Schule die innere Beschwingtheit, das lebensvolle musikalische Moment, das den Schüler anregt, und ihn von Seite zu Seite fortlockt. Über die Zweckmäßigkeit einzelner methodischer Maßnahmen (z. B. Klopf- und Wechselschlagübungen als erste Einführung in die Techniken von Greif- und Anschlagshand) läßt sich streiten.

Die Ausstattung des Heftes, vorzügliches Papier und großer klarer Notendruck verdienen Anerkennung. Erich Wild.

Kreuz und Quer

Richtigstellung meiner Anschlagslehre

Die Ausführungen von Albert Wellek im Novemberheft enthalten einige irrtümliche Behauptungen betreffs meiner Anschlagslehre, die sowohl in meinem eigenen wie im sachlichen und allgemeinen Interesse richtiggestellt werden müssen.

1. Nie und nirgends verfocht ich „die Anschauung, daß es auf dem Klavier Verschiedenheiten der Klangfarbe, ja Klangfarbe überhaupt, beim einzelnen Ton nicht geben könne"! Allerdings hat der Klavierton (wie jeder andere) eine objektive Klangfarbe, die jedoch in erster Linie von der Beschaffenheit des Instruments abhängt, und deren Verschiedenheiten nur Begleiterscheinungen der Tonstärkegrade sind, wozu endlich noch die Pedalwirkung treten kann. Dagegen ist es unmöglich, die Klangfarbe bei gleicher Tonstärke durch die Art des Anschlags verschieden zu gestalten! Das ist die physikalische Seite der Anschlagsfrage.

2. Nie und nirgends habe ich behauptet, daß „der Klangfarbe nichts Akustisches (Objektives) zugrunde liege", sie vielmehr „erst die Resultante des musikalischen Zusammenhanges ist". Allerdings gilt letzteres von der künstlerischen Anschlagswirkung insofern, als die geringe Veränderung der Klangfarbe parallel mit der Tonstärke nicht zur Erklärung der ersteren hinreicht (objektive Klangfarbenunterschiede). Dagegen kommt durch die Gegensätzlichkeit der Tonstärken und die Modifikation der rhythmischen Verhältnisse (Relativitätswirkung) und ihre suggestive Kraft (Illusion) eine subjektive Bewertung verschiedenster Klangcharaktere zustande! Das ist die künstlerische Seite der Anschlagsfrage.

3. Obgleich Wellek zuvor schreibt: „Ich glaube übrigens nicht, daß man durch Experimente der Frage näher kommen wird", nimmt er auf Grund eines „bloßen Gedankenexperiments" als „wahrscheinlich" gewisse Unterschiede der Klangwirkung an, die in Wirklichkeit gar nicht bestehen! Ihre also willkürliche Annahme verleitet ihn zu dem Verdacht, daß „die Physik kein Theorem, dies zu beweisen, in Bereitschaft habe". — Das an sich negative Urteil der physikalischen Fachwissenschaft, daß die physikalische Klangfarbe bei gleicher Tonstärke nicht durch die verschiedenste Anschlagsweise verändert werden könne, ist in Wahrheit die sichere positive Feststellung (logisch wie experimentell), daß die mechanischen Vorbedingungen der Hammermechanik nach den unwandelbaren Naturgesetzen die konstante Beziehung der physikalischen Klangfarbe zur Stärke jedes einzelnen Tons haben müssen!

Natürlich hätte ich noch manches zum Aufsatz von Wellek zu bemerken, will mich jedoch auf die Klärung der Mißverständnisse meiner Anschlagslehre beschränken. Eugen Tetzel.

(Die Antwort von Wellek bringen wir im nächsten Heft. D. Schriftl.)

Richard Buchmayer als Siebzigjähriger

in Dresden spielend. Daß dieser, auf dem Gebiet älterer Klaviermusik einzigstehende Pianist und Musikforscher, über den das Aprilheft unserer Zeitschrift im einzelnen orientierte, wiederum nach langer Pause öffentlich auftreten werde, darf in seiner Art wohl als ein Ereignis betrachtet werden, und hoffentlich gestattet das Alter des Künstlers, daß ihn auch weitere Kreise gerade der jüngeren Generation hören können. Wir möchten deshalb gerade auch einen jüngeren Musikkritiker, Dr. Hans Schnoor in Dresden, urteilen lassen, der, Buchmayer zum erstenmal hörend, über das im Rahmen des Dresdener Tonkünstlervereins stattgefundene Konzert im Dresdner Anzeiger vom 27. Oktober sich folgendermaßen äußert:

> Zweierlei bestimmt Richard Buchmayers Persönlichkeit und Wirken: tiefe Gelehrsamkeit und die Kraft nachschaffender Phantasie. Beide Eigenschaften sind in dem genialischen Wesensgrunde dieses Künstlers verankert.. Mit einem unentrinnbaren Gefühl der Ehrfurcht steht man vor der Erscheinung dieses Klavierspiels eines Siebzigers. Bild und Sinnbild: wie

Richard Buchmayer ohne die Stütze eines Notenbildes eine Werkfolge von riesigen stilistischen Ausmaßen darstellt — darin ist einzig zu erkennen: die vollkommene geistige Durchdringung des Stofflichen. Mehr als Wahlverwandtschaft: Wesensverwandtschaft, tiefe innere Übereinstimmung bindet die geistige Innenwelt dieses Künstlers mit der Welt der großen alten Meister. So ist sein Klavierspiel ebenso ein Akt der schaffenden Phantasie, wie jedes Wort seiner wahrhaft weisen, tiefste Kenntnisse vermittelnden „Erläuterungen" unfehlbarer Intuition entspringt. Intuition, Phantasie — dazu dieser Glutstrom musikantischer Empfindung, dieses beherrschte künstlerische Seelenleben, diese Keuschheit und Zartheit des Fühlens. Das ist große, einmalige, ganz weit ab vom Mittelwege abführende Kunst.

Man hat ihn Jahre, jahrzehntelang in dieser Weise für die Musik der Altmeister wirken sehen. Man kennt das geniale Mittel seiner schöpferischen Reproduktion: den singenden Kontrapunkt. Was unter den Händen anderer, selbst stilkundiger und tüchtiger Interpreten wie künstliche Verlebendigung an sich toter Materie wirkt, das erscheint in Buchmayers Kunst als vollsinnliches Leben. Ein traulich-intimer Zug dabei: dieser gewisse lehrhafte Beiklang, dieses sanfte Dozieren, das doch im höchsten Maße künstlerisch geadelt ist.

Die erzieherische Wirkung eines solchen Konzertierens ist schlechthin unabsehbar: sie wiegt die Summe wissenschaftlicher und künstlerischer Erfahrungen eines ganzen Lebens auf. Die geistige Universalität einer Persönlichkeit setzt sich in spontanes Erleben ihrer Bedeutung um: dies die einzig mögliche Erklärung dafür, daß ein nach Hunderten zählendes Auditorium wie gebannt vor einem Konzertpodium verharrt, daß nur kopfschüttelndes Lächeln bisweilen die erstaunlichen Taten dieses schlichten Klaviermeisters begleitet.

Die Katze im Sack

haben die gegen zwei Dutzend Theater gekauft, als sie vor der Uraufführung Hindemiths Oper Cardillac erwarben. Sie sind nun gezwungen, das Werk herauszubringen, obwohl es selbst an einem Operninstitut wie dem Dresdener und bei stärkster Premieren-Spannung eine unzweifelhafte Niederlage erlitt. Das läßt auch über den Kultus, der heute mit Zeitgrößen getrieben wird, ein paar Worte sagen: Man bedenke, was es heißt, das Werk eines Komponisten unbesehen zu übernehmen, der im dramatischen Fach seinen Mann doch wirklich noch nicht gestellt hat. Hindemiths Einakter blieben auf ein paar Theater beschränkt, seine Pantomime „Der Dämon" war die Öde und Langweile selbst und fast niemand griff nach der Frankfurter Uraufführung nach ihm, und nun erscheint ein neues dramatisches Werk des Komponisten, und unbesehen stürzen sich die Theater darauf, als wäre sein Autor ein Gott. So gut — im Grunde genommen so schlecht — ist es selbst einem Richard Strauß auf der Höhe seiner Bühnenerfolge nicht gegangen, seine „Frau ohne Schatten" z. B. blieb kurzweg liegen. Man erkennt nun aber aus der Stellung zu „Cardillac" allerlei, zunächst, wie unsere Theaterleiter eingestellt sind, dann aber vor allem, welch geradezu hysterischer Kultus mit Namen getrieben, mit Namen, nicht mit Taten. Über zwanzig deutsche Theater bewerben sich zum voraus um eine Opernniete, weil ihr Autor einen gewissen, dabei seit längerem geschwächten Namen besitzt! Das sagt viel, viel zu viel. Wie wird ein späterer Historiker über eine derartige Zeit urteilen? Eine Niete ist der anderen wert!

Die Lehre von „Valencia"

Kann man heute in Stadt oder Land eine Straße überqueren, ohne den Schlager „Valencia" gesungen, gepfiffen oder gespielt zu vernehmen? Dabei ist diese ihres abstoßenden Textes würdige Tanzmelodie gar nicht so einfach gebaut, wie man nach ihrer Volkstümlichkeit annehmen sollte. Keinem Bäckerjungen fällt es schwer, sie zu behalten, obwohl die sequenzartig aneinandergesetzten Teile des hier nicht näher zu analysierenden Stückes in sich einen komplizierten Rhythmus haben. Auch die übermäßige Sekunde des Minore scheint keinem „Valencia"-Sänger Schwierigkeiten zu machen. Es läßt sich hieraus ohne weiteres der Schluß ableiten, daß die große Masse auch für nicht ganz einfache melodische Gebilde ein erstaunliches Gedächtnis aufbringt. Freilich stellt ein Tonstück von der Art des angeführten harmonisch so

gut wie überhaupt keine Ansprüche; läßt sich doch mit I und V eine ganz angemessene Begleitung ausführen. Dies bringt mit sich, daß es auch für den nicht musikalisch Geschulten leicht ist, die harmonische Grundlage im Unterbewußtsein festzuhalten. Es ergibt sich also, daß Unzählige die Gabe besitzen, auch schwierigere Melodien zu behalten und wiederzugeben, sofern diese der üblichen harmonischen Auffassung keine Schwierigkeiten bereiten.

Ich glaube, daß der Durchschnitt unserer Volksgenossen „musikalischer" ist, als gemeinhin angenommen wird. Und ich glaube, daß nur der sich erfolgreich mit Fragen der musikalischen Erziehung beschäftigen wird, der von dieser Voraussetzung ausgeht. Die Äußerung eines Volksschullehrers gehört in dieses Kapitel: er lasse schon in der siebenten Klasse täglich singen und mehr als vorgeschrieben, damit er von seinen Kindern bald etwas anderes als den „Sonnenschein" und solche Dinge höre, die aus ihrem Mund so häßlich klingen. — Es ist wahr: alle Kinder singen, und jeder wird schon beobachtet haben, wie sie sich scharenweise zusammenreihen, um marschierend einen Gassenhauer zu grölen. Dabei wäre es ungerecht, zu leugnen, daß Musikfreude aus solchem Tun spricht und daß also der Erzieher diese nicht sowohl zu wecken, als vielmehr nur in bessere Bahnen zu lenken hat.

Moderne Musikpädagogen vertreten den optimistischen Grundsatz: Alle Kinder sind (in verschiedenem Grade) musikalisch. Wirklich gelingen Kindern schwere Gehörsaufgaben, bei denen eine Versammlung Erwachsener von gleicher sozialer Schichtung wahrscheinlich scheitern würde. Obwohl der neue Musikunterricht aus dem Stadium des Experiments noch nicht heraus ist — um lebendig zu bleiben, darf er in gewissem Sinne mit dem Experimentieren nie aufhören —, obwohl noch uneinheitlich und im Übergang, zeigt der Musikunterricht doch übereinstimmend, daß viel mehr als früher verlangt und erreicht werden kann, daß Kräfte (z. B. der Improvisation) im Kinde stecken, die bisher brachlagen. Wenn der Schulmusikunterricht nur einen Teil seiner hohen Ziele erreicht, so kann man der nächsten Schülergeneration eine wirkliche Heranführung an die Musik versprechen.

Die ernsteste Frage aller denkenden Schulreformer war aber noch immer: Wie geben wir den Kindern etwas ins Leben mit? Wird nicht allzuoft die (hoffen wir) musikalische Blüte der Schulzeit durch ein desto musikärmeres Dasein im Berufsleben abgelöst werden? Schon vor hundert Jahren waren bedeutende Schulmänner sich darüber klar, daß nur die Kenntnis der Notenschrift einen Anteil am Kulturgut der Musik im späteren Leben gewährleistet. So treffen alle Lehrmethoden, welche Namen oder Zeichen sie auch den Tönen ursprünglich geben, schließlich an dem Punkt zusammen, wo die Veranschaulichung des geltenden Notensystems einzusetzen hat; bei manchen anerkannten und verbreiteten Unterrichtswerken ist dieser Schritt — die einzige Inkonsequenz und ein sichtliches Opfer! Es ist meine Überzeugung, daß der Übergang von Tonwort, Ziffer oder was sonst zur Einführung ins Tonsystem dienen mag, zum Notenname und Quintenzirkel gerade wegen seiner Problematik schöpferische Lehrer noch zu ungeahnten Lösungen anspornen wird. So stellt ein Breslauer Junglehrer Kindern der Grundschule Lieder in Kreidebildern dar, die dem Inhalt entsprechend Vögel, Bäume oder den sonstigen Gegenstand des Gedichtes mit geschickter Nachzeichnung der melodischen Linie aneinanderreihen. Die Siebenjährigen folgen sofort und erkennen überdies ohne besondere Vorbereitung am Wechsel der Farben, wo gleiche Melodieteile wiederkehren: also (im vorsichtigsten Umriß) ein Gesetz der Form. Es ist kaum zu bezweifeln, daß Kinder, die durch ihre ganze Schulzeit mit ähnlichem Verständnis an die Musik herangeführt werden, schließlich eine fundierte Kenntnis der Tonschrift und eine Ahnung von dem, was sie auszudrücken vermag, mit ins Leben tragen. Und vielleicht erleben wir dann den Lehrling, der — nicht „Valencia" pfeift, den jungen Menschen, der seines Anteils an der musikalischen Gabe des Volkes bewußt ist.

Dr. Peter Epstein.

Regers Sinfonietta zu siegreicher Aufführung

gebracht zu haben, ist das besondere Verdienst des zweiten von H. Scherchen geleiteten Leipziger Philharmonischen Konzerts, wie es keinem Zweifel unterliegt, daß dieses von einem besonderen Schicksal verfolgte Werk nun endlich einmal die ihm gebührende Stellung sich er-

obern wird. Und gelingt es nicht, so liegt es lediglich an dem Willen und der Ungeeignetheit der Dirigenten, mit dem ja sicherlich nicht angenehm instrumentierten Werk umgehen zu lernen. Nach dieser Aufführung — der überhaupt ersten in Leipzig — fragt man sich erstaunt, wie es möglich war, daß das Werk noch nicht flottgemacht werden konnte, sondern — von einigen Aufführungen in den letzten Jahren abgesehen — wie ein Bleiklotz im Wasser lag. Die Hauptschuld an der Verdammung des Werks trägt wieder einmal Berlin, dessen Kritiker sich im Jahr 1908 mit einer derartigen Geschlossenheit auf das Werk gestürzt und es verdammt hatten, wie man sie in der Berliner Kritik selten finden wird. Damit war das Schicksal des Werkes so gut wie besiegelt, derart gründlich, daß selbst die Regergesellschaft in ihren bisherigen vier Festen nicht gewagt hat, das Werk zu bringen. Ein großes Armutszeugnis stellen sich aber gerade auch unsere ersten Dirigenten aus. Wie ihre Programme zeigen, haben sie Lust und Zeit für unsinnigste und überflüssigste Experimente, aber einmal im Verlauf von gegen zwanzig Jahren das Urteil über das einzige sinfonische Werk eines Komponisten von der Bedeutung Regers zu revidieren — wir gehören der Regergemeinde nicht an — dazu reicht, es nicht. Seit 1906 — die Uraufführung der Sinfonietta fand 1905 statt — fanden im Gewandhaus über 400 Orchesterkonzerte statt, keiner der Dirigenten machte nur Miene, es einmal zu versuchen. Man muß an derartige Vorkommnisse mit allem Nachdruck erinnern, zugleich sich aber auch vor Augen halten, daß über zwanzig deutsche Bühnen Hindemiths Oper „Cardillac" unbesehen erworben haben, um an die heute sich immer krasser zeigenden Abstammung des Menschen erinnert zu werden. „Einer sagts dem andern", heißts bekanntlich heute, noch deutlicher: einer glaubts dem andern. Das ist das Zeichen eines mechanistischen Zeitalters.

Über das Werk, das tatsächlich sogar einschlug, weiter nichts; wir stellen aber für die nächsten Monate einen ausführlichen Artikel in Aussicht, was hoffentlich dazu beiträgt, dem Werk zu seiner ihm gebührenden Stellung im Musikleben zu verhelfen —. Freilich, die gelungene Aufführung der Sinfonietta scheint nicht zum wenigsten eine Dirigentenfrage zu sein. Wie Scherchen, der sich schon letztes Jahr als ausgezeichneter Reger-Dirigent erwiesen hatte, das Werk anfaßte und mit dem das Letzte gebenden Leipziger Sinfonieorchester zur Ausführung brachte, war kurzweg außerordentlich. — Daß diesem Werk ein kindlich lallendes und surrendes, zwar ganz amüsantes Klavierkonzert von Honnegger und die ganz unschuldige, absichtlich skizzenhafte Suite 1923 von Strawinsky folgten, war zwar alles nur nicht geschmackvoll, aber die mit feinster rhythmischer Ausarbeitung gegebene Ouvertüre zur „Zauberharfe" von Schubert, ein wahrer Zaubertrank, entschädigte wieder für alles.

Heinrich Schütz als moderner Männerchorkomponist

Prof. Siegfried Ochs erhielt nach dem Berliner Bachfest, an dem er eine Reihe Heinrich Schützscher Werke mit großem Erfolg zur Aufführung gebracht hatte, von dem Chorleiter einer kleinen deutschen Stadt eine Postkarte nachstehend wörtlichen Inhalts:

„Sie haben, wie ich höre, kürzlich mehrere Stücke von einem Komponisten namens Schütz aufgeführt, die dem Publikum sehr gefallen haben sollen. Könnten Sie mir vielleicht mitteilen, ob es von diesem Herrn auch Kompositionen für Männerchöre gibt? Ich möchte mir diese dann zur Ansicht kommen lassen. Bitte auch um Angabe des Verlages."

Man sieht, daß an dem Bekanntwerden dieses Großmeisters deutscher Musik noch tüchtig gearbeitet werden muß, damit er zunächst einmal den deutschen Musikern als solcher und nicht als ein „Herr" Schütz erscheint.

Mit einer Oper im Stil des recitativo accompagnato

dürfte ein Komponist zwar der Musikwissenschaft, die sich einige Jahrzehnte lang in diese Gattung verliebt zeigte, Freude machen, nicht aber dem Opernpublikum, das nun einmal, geht es in die Oper, die Welt durch das Medium der Musik schauen will und nicht auf Grund von Halbmusik, zu der jede Art von Rezitativ gehört, wird nicht ein mehr oder weniger künstlicher Ausgleich durch sinfonisches Orchester gesucht. Max Ettinger, dessen Oper Clavigo

in Leipzig ihre Uraufführung erlebte, versucht es nun schon zum zweitenmal in diesem Stil — Vorgängerin ist seine „Judith" —, und freilich sucht er sein Rezitativ, wo es sich irgendwie ergibt, mit ariosen Elementen zu durchsetzen, aber er kommt, zumal er Goethes Vorlage bei starken Streichungen wörtlich folgt, nie in Fluß, so daß es der Komponist selbst angezeigt findet, im Klavierauszug — Universal-Edition — den Sängern zu sagen, was arios, was rezitativisch gemeint sei. Ob jemand Männlein oder Weiblein sei, ist zwar etwa heute auch nicht mehr ganz überflüssig zu bemerken, aber es ist schon besser, wenn man's ohne weiteres merkt! Ettinger vertritt nun sicher sehr reinliche dramatische Grundsätze — was ihm auch trotz allem gewisse Sympathien zuführt —, aber er ist in allem kleines Format, sein Rezitativ entbehrt ebensosehr der Wucht und Schlagkraft wie seine Melodik der Fülle und sein zerstückeltes Orchester eines hinreißenden Moments, ganz wenige Stellen abgerechnet. Kurz, eine Studienoper für musikwissenschaftliche Seminare, aber nicht für die Welt ohne Wände.

Die beifällig aufgenommene Aufführung zeigte, daß Gustav Brecher selbst mit dem Stil einer derartigen Oper, die seinem steril gewordenen Musikertum doch sehr entgegenkommt, nicht mehr zurecht kommt. Statt das Rezitativ in möglichst schlagendem Tempo zu halten, wohnte man einer Grammatikstunde bei, sofern es die Sänger mehr mit Silben und Wörtern, als mit Worten und Sätzen zu tun haben mußten, mit dem unausbleiblichen Erfolg, daß auch von einer derartigen Rezitativoper wenig genug zu verstehen war. Da dirigiert man etwa drei Jahrzehnte lang Opern und beschäftigt sich mit den Problemen dieser Gattung und kennt sich trotzdem nicht in ihren Grundprinzipien aus. Eben alles möglich, wenn man die Instinkte verloren hat.

Die scharfe Ecke

Die stärksten Erlebnisse heutiger Künstler bestehen größtenteils im „Verdauen" ungünstiger Kritiken.

* * *

Wie sonderbar, daß die „Bewegungsmusik" so kurze Beine hat!

* * *

Bald fehlts am Becher, bald am Wein (Hebbel). Heute fehlts an beiden.

* * *

Modern sein, heißt heutzutage, jeden neuen, geschickt in Szene gesetzten Schwindel möglichst vorn an der Spitze mitzumachen oder, noch besser, selbst einen solchen zu inszenieren. In letzterem Fall ist man führend, ein „Führer".

* * *

O unsre deutschen Führer-Dirigenten! Jetzt wärmen sie auch noch alten Strawinsky auf, den die Franzosen schon längst wieder von sich gegeben haben.

* * *

Wo wir noch immer hingehört haben, wollen natürliche Menschen, also gerade auch das Volk, von ausgeprägter moderner Dissonanzenmusik ganz und gar nichts wissen. Hunderte von „Gebildeten" sehen ihre Aufgabe aber darin, diese natürlichen Menschen ihrem Gefühl abtrünnig zu machen und ihnen zu beweisen, daß sie eine derartige Musik als schön und natürlich empfinden müßten. Sie seien zehnmal verflucht! (Na, na! Die Schriftl.) Denn nichts Fluchwürdigeres, als die Menschen ihrem Instinkt und Gefühl abtrünnig machen zu wollen.

PREISAUFGABE

Wir möchten einmal unseren Lesern mit einer Preisaufgabe praktisch-ideeller Art kommen, praktisch insofern, als sie Musiker und Musikfreunde veranlassen kann, über eine Frage des praktischen Musiklebens nachzudenken und an ihrer Lösung mitzuarbeiten, was sich dann ideell für die Musik auswirken kann. Es handelt sich um Folgendes: Weit stärker als es der Fall ist, sollten zwei Instanzen, zwei Gruppen, die es mit der Musik zu tun haben, in Wechselbeziehung gebracht werden: die Musikalienverbraucher, also alle Musiker bis herab zu den Musikschülern, und die Musikalienhändler, die Musikaliensortimenter in größten und kleinsten Städten und Orten. Kein Zweifel, daß die beiden Instanzen in verschiedenster Beziehung aufeinander angewiesen sind, daß sie sowohl gegeneinander wie ineinander, nicht zum wenigsten aber auch aneinander vorbei arbeiten können. Welches wird nun das wahre, das möglichst ideale Verhältnis sein, was fehlt, und wo fehlt es, womit kann der Musiksortimenter seinen Kunden in seinem Laden, durch sein Schaufenster und sonstige Mittel unterstützen im Hinblick auf gute Musik und ihre Literatur? Diese Fragen seien der Inhalt eines Preisausschreibens, das in die Worte gekleidet sei:

1. *Wie kann die künstlerische Arbeit des Fachmusikers durch die Musikalienhändler erleichtert werden?*
2. *Wie kann der Musikalienhändler an der musikalischen Bildung breitester Musikkreise mitarbeiten?*

Dies die Fragen, wobei wir es als selbstverständlich ansehen, daß ihre Beantwortung nicht vom grünen Tisch aus in ideologischer Weise versucht wird, sondern gerade in praktischer Wechselwirkung mit dem Musiksortimenter; man unterhalte sich und debattiere mit ihm, wie man sich auch seine Auslagen kritisch betrachte usw. So fordern wir denn alle, die über diese Fragen Erfahrungen gesammelt haben und über ein eigenes Urteil verfügen, auf, sich an der Lösung der Aufgabe zu beteiligen.

Im einzelnen gilt für das Preisausschreiben Folgendes:
TEILNEHMER: Jeder Musiker und Musikverständige (nicht nur Leser der Z. f. M.).
TERMIN DER EINSENDUNG: 31. I. 27.

VERWERTUNG DER PREISARBEITEN: Die Preisarbeiten gehen in den Besitz des Verlags der Z. f. M. über, der berechtigt ist, wertvolle Lösungen zu verbreiten. Das Preisgericht wird darauf bedacht sein, daß gute Anregungen auch aus nicht preisgekrönten Arbeiten zur Verwertung gelangen.

Über alles Weitere — SCHIEDSRICHTER, PREISE und sonstige Erläuterungen unterrichtet der diesem Heft beigegebene Sonderdruck.

VERLAG U. REDAKTION DER ZEITSCHR. F. MUSIK

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Der Henker des Königs", Oper von Deems Taylor (Metropolitan Oper, New York) D. Taylor ist der Musikkritiker des „New York World".

„Parade", realistisches Ballett von Erik Satie (Stadttheater Essen).

„Masken", eine dramatische Tanzfolge von Bruno Stürmer (Ebenda).

Konzertwerke:

N. von Reznicek: Tanzsinfonie (Wiener Philharmoniker).

Jon Leifs: Sinfonische Trilogie für Orchester (Reichsdeutsche Urauff.: Bochum, unter GMD. Reichwein).

Roderich v. Mojsisovics: drei a cappella-Frauenchöre op. 73a (Vereinig. Darmstädter Solistinnen unter Bernd Zeh).

Ernst Toch: „Die Bacchantinnen", Suite für Orchester (Duisburg).

Kurt Thomas: „Markuspassion", 4—8st. a cappella (München).

Bruno Stürmer: Klavierkonzert (Buer, unter Paul Belker).

Karl Futterer: Streichquartett (Schloßsaal-Kammerkonzerte des Oldenburger Landesorchesters).

Emil Peeters: Quintett (Ebenda).

Alfred Arbter: Sinfonie (Wiener Konzerthaus-Gesellschaft).

Ludwig Weber: Suite für Streichorchester (Musikverein Münster i. W.).

Paul Kletzki: Sinfonie op. 17 (Aachen, unter Peter Raabe).

James Simon: „Legende" für Streichquartett (Deman-Quartett).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Johannes Háry", Singspiel nach einer Dichtung von B. Paulini und Z. Hársanyi von Z. Kodály (Budapester Opernhaus). — Das aus 4 Akten (eigentlich „Abenteuern"), einem Vor- und einem Nachspiele bestehende Werk hatte durchschlagenden Erfolg. J. F.

„Clavigo", Oper von Max Ettinger (Leipzig, s. S. 700).

„Cardillac", Oper von Hindemith (Dresden, s. S. 707).

Konzertwerke:

Walter Niemann: Introduction und Toccata op. 106 für Klavier (Sigfrid Grundeis, Klavierabend, München).

—: Pavane und Gavotte op. 108 für Klavier (Gesellsch. f. Literatur u. Musik, Coburg, Klavierabend d. Komp.).

Rod. v. Mojsisovics: Orgelsonate B-Moll op. 38 (Reichsdeutsche Urauff. in Magdeburg, Domorganist Köhler-Eckardt).

Hermann Ambrosius: Trio für Flöte, Violine und Bratsche a-moll (Jena).

Franz Moser: 2. Sinfonie C-moll op. 34 (Flensburg, unter Kurt Barth). Im gleichen Konzert erlebte eine Flötensuite mit Orchester von W. v. Bartels ihre Erstaufführung.

A. Spies: „Sonnenaufgang" für Orchester (Konzertverein Köln, unter Hans Morschel).

Ad. Bauer: Totentänze für 8st. Chor und großes Orchester (Ebenda).

Adolf Busch: Divertimento für 13 Instrumente (Berliner Sinfonieorchester unter E. Bohnke).

Joan Manén: Klavier-Quintett (Post-Quartett, Berlin).

Balthasar Bettingen: Cellokonzert (Köln, Franz Faßbender).

Wilhelm Rudnick: „Johannes der Täufer", Oratorium (Bad Warmbrunn).

Joseph Haas: „Unterwegs", Liederzyklus nach Dichtungen von H. Hesse (Stuttgart, Hedwig Kohn-Cantz).

Bühnenmusik zu Molières „Bürger als Edelmann" von Erwin Schulhoff (Tschechisches Nationaltheater Prag).

Schulhoffs Musik (das Werk trägt den modernisierten Titel „Der Parvenü" und wird vom Komponisten als Lustspiel-Ballett bezeichnet) bedeutet eine gründliche Modernisierung des Molièrschen Stückes in bühnenmusikalischer Hinsicht. Sie ist vor allem auf dem Rhythmus der modernen Tänze, des Foxtrots und des Tango, aufgebaut. Ebenso geistreiche wie witzige musiktechnische Durchführung kennzeichnen Schulhoffs auf groteske und ironische Wirkungen ausgehende persönliche Note. Das verwendete Orchester ist primitiv zusammengesetzt und betont ebenfalls den Instrumentalcharakter des modernen Modetanzes; lediglich Blasinstrumente, Klavier, Xylophon, Jazz und Schlagzeug werden verwendet. Der Trumpf dieser Bühnen- und Ballettmusik ist eine auf den Kopf gestellte, „Otaguf" genannte Foxtrot-Fuge, deren Name (umgekehrt gelesen „Fugato") ihre Art enthüllt. — ek.

KONZERT UND OPER

INLAND:

LEIPZIG. Der Leipziger Klavierwinter hat, wie der ganze Leipziger Musikwinter, nur sehr zögernd eingesetzt. Ich greife aus den Klavierabenden abermals nur die heraus, die in ihrem Programm die ausgefahrene Heerstraße unserer Konzertpianisten vermeiden. Es bleiben — sehr bezeichnend — nur vier übrig. Der Russe Alexander Borowsky hob Prokofieffs vierte Sonate op. 29 aus der Taufe. Die Allianz Borowsky-Prokofieff ist nicht ohne innere Notwendigkeit geschlossen. Die Musik dieses seit Skrjabins Tod beachtetsten russischen Klavierkomponisten ist in ihrer rhythmischen Beweglichkeit, ihrer stahlharten und durch alle düstren Leiden und Schrecken der russischen Revolution gegangenen, völlig unromantischen und zeichnerisch haarscharfen polytonalen Art für diesen eminenten, aber ebenso unromantischen, glatten und mechanisierenden Techniker mit seinem plastischen Formen- und Themenaufbau wie geschaffen. Die vierte Sonate (1917) mit dem Untertitel „nach alten Heften" (1908) interessiert vornehmlich durch ihre starken Wurzeln zum letzten Beethoven und — wie bei allen Russen — zu Schumann, sowie durch den prachtvollen Elan ihres Finales. — Walter Gieseking meisterte gleich vollendet drei Stile: den eines Zyklus realistisch-naturalistischer Charakter- und lyrischer Stimmungsstücke (Walter Niemanns „Hamburg", op. 107), den des französischen Impressionismus in Reinkultur (Debussys 24 Préludes) und den eines atonalen und grotesken Expressionismus (Hindemiths Klavierübung op. 37). Nur er kann als größter Klangmaler des Klavierspiels das gefährliche Experiment eines geschlossenen Vortrages von Debussys 24 Préludes wagen. Und doch: auch seine Zauberhände konnten die innere Gleichartigkeit, die seelische und klangliche Dünnflüssigkeit und Dekadenz dieser wunderfeinsten aller Klangimpressionen der modernen Klaviermusik und damit die zunehmende Ermüdung der Hörer nicht ganz beseitigen. — Die moderne Gruppe des jungen Sigfrid Grundeis (München) aus Pembaurs Schule fügte noch einen weiteren Hindemith dazu: das ätzend-gallige, sarkastische und bittere, bewußt grotesk übersteigerte Zeitbild der Suite „1922" — ein tief beschämendes und beklemmendes Dokument für den „seelischen" Zustand und die hemmungslose amerikanisierte Tanzwut des „Volkes der Dichter und Denker" nach der Revolution — und rundete diese Gruppe durch zwei Erstaufführungen: Walter Niemanns „Introduction und Toccata" op. 106 und eine Sonatine des Münchners Crusius. Aus dem jungen Wildling der Natur Grundeis hat sich ein echter und brillanter Konzertvirtuos von glänzendem technischen Können und frischer Gestaltung entwickelt, dessen Zeiger freilich vorläufig noch ganz auf Holofernes' „Kraft, Kraft!" gestellt sind. — Walter Rehberg, einer unsrer ernstesten und gebildetsten jüngeren deutschen Pianisten, hat sich mit dem zyklischen Vortrag aller Schubertschen Klaviersonaten an sechs Abenden ein wirkliches und großes Verdienst erworben. Denn Hand aufs Herz: wie viele dieser himmlischen romantischen Klavierdichtungen lernt das große Publikum durch unsre, meist, ach so ideenlosen und bequemen Konzertpianisten, eigentlich kennen? So wird uns dieser Zyklus sicherlich noch an jedem Abend wahrhafte Schubert-Überraschungen bringen! Rehberg spielt Schubert seiner innerlichen und schwerblütigen, seiner rhythmisch ein wenig schwerflüssigen und wuchtigen Art entsprechend nach Klang, Rhythmus und Ausdruck sozusagen nach Beethoven hinüber. So bekommt man allerdings durch ihn nicht den wirklichen Schubert mit all seiner wienerischen Süßigkeit, Grazie und selbst noch unter Tränen lächelnder Milde und Anmut, sondern einen entweder männlichen oder transzendentalen, ich möchte sagen, einen norddeutschen oder schweizerischen, pathetisch übersteigerten und durchaus akademischen Schubert in tadelloser technischer Form und Klarheit. W. N.

Im dritten der wieder einsetzenden Philharmonischen Konzerte überraschte Prof. Laber durch eine ganz delikate Wiedergabe der Schottischen Sinfonie von Mendelssohn. Das Werk schlug denn auch geradewegs durch. Und das ereignet sich ausgerechnet mit Mendelssohn! Welche Ironie im Zeitalter einer aromantischen Bewegungsmusik! — Im gleichen Konzerte hörte man, mit unendlichem Abstand von Mendelssohn, ein unterhaltendes, mit straußischen Effekten arbeitendes „Vorspiel zu einer Komödie", op. 6 von L. Lürman, dem wir gern eine feinere Ausführung gewünscht hätten. An H. L. Kormanns nicht gut diskutabler „Mara", Ballade für Alt und Orchesterbegl. ward auch die schöne Stimme von Marg. Krämer-Bergau zuschanden.

Ein Kompositionsabend von Karol Szymanowski verlief ohne eigentliche Ergebnisse. Eine Anzahl Lieder bewiesen, daß S. kein Liedtalent ist, wozu es ihm vor allem an Naivität fehlt, die verschiedentlichen Instrumentalstücke (Klavier, Viol. und Klavier) dagegen zeigten den Komponisten in seinen Anfängen als liebenswürdiges Salontaletn von französisch-polnischer Lässigkeit, das aber durch den Expressionismus, vor allem des letzten Skriabin, allmählich zu einer Verrohung und Überspannung seiner Natur getrieben wird, durch die nur ab und zu noch ein natürlicher Ton dringt.

Mit Stefan Frenkel (Viol.) und Zbigniew Drzewiecki (Klavier) standen dem als Begleiter fungierenden Komponisten ausgezeichnete Kräfte zur Seite, wie auch S.s Gattin die Lieder durch temperamentvolle Gestaltung zu beleben suchte. — Ein Liederabend von Else Fengler-Winter mit Begl. des Schachtebeckquartetts vermittelte lauter zeitgenössische Werke, leider in künstlerisch unzulänglicher Form von seiten der Sängerin, der ganz besonders das Gestaltungsvermögen fehlt. Erstaufführungen waren C. Ehrenbergs „Liebesleben" (Geibel) mit Begl. von Violine und Klavier, ein geschmackvoll gemachtes, aber nicht tiefer gehendes Stück, sowie von C. Hoyer „Das Leben", Quintett in vier Abschnitten (Kindheit, Träume, Rosenketten, am Ziel) für vier Streichinstrumente und hohe Stimme. Sentimentalität, Gefühlsverlogenheit und Kraftmaiertum sind die besonderen Kennzeichen des Textes, dem die Musik glücklicherweise nicht ganz gerecht wird. Auf Einzelheiten wollen wir lieber nicht eingehen, es führte wirklich zu nichts. Glücklicherweise standen noch Zilchers „Marienlieder" auf dem Programm, so daß man wenigstens nicht ganz leer ausging. — Noch ein Liederabend der Altistin Myra Mortimer sei erwähnt, die zwar nicht immer ganz fein, doch mit hinreißender Lebendigkeit u. a. alt-englische Gesänge sowie Lieder amerikanischer Komponisten (Sharp, Murphy, Besley, Schindler) vortrug. Letztere sind repräsentativer Salonstil, gelegentlich auf ziemlich tiefem Niveau stehend. W. Weismann.

Anläßlich seines vierzigjährigen Bestehens brachte der Kirchenchor der Heilandskirche zu Leipzig-Plagwitz unter Leitung Kantor Prehls ein größeres Chorwerk „Himmel und Erde" von Robert C. v. Gorrissen zur Uraufführung. Die unterlegte Dichtung von Herm. Hasenauer schildert die inneren Kämpfe eines mit Teufel und Gott ringenden Menschen bis zum endgültigen Siege des Himmels über alle — ach so schlimmen — Erdengewalten. Die im einzelnen sicher eindrucksvollen Verse vermögen doch nicht, ein unbehagliches Gefühl zu unterdrücken, das sich bei Stellen allzu weichlicher Resignation im Sinne eines gegenwartsfremden Pietismus einstellt. Auch die teilweise mit Leitmotiven arbeitende Musik Gorrissens hinterläßt diese zwiespältigen Eindrücke. Wo der Komponist den Trotz des seiner eignen Kraft vertrauenden „Feindes" darzustellen hat, entbehrt seine Musik nicht der Originalität; sowie aber der „Himmel" dazu in Gegensatz zu stellen ist, wird sie alltäglich und stellenweise sogar ermüdend. In den Solopartien für Tenor und Baß, in denen sich die Herren A. Linke und Paul Losse auszeichneten, liegen mehrere beachtenswerte Ansätze zu charakteristischen Gestalten. Im ganzen genommen hat man es mit einem Werk zu tun, das wohl Begabung und künstlerischen Ernst verrät, dessen Verfasser aber die Ausdrucksmittel noch nicht so restlos beherrscht, um auf die Dauer fesseln zu können. — Der Kirchenchor und sein unermüdlicher Leiter Paul Prehl gaben ihr Bestes. Das technisch sehr schwierige Werk einwandfrei herauszubringen, war eine große Leistung und wahre Jubiläumstat. Ein Sonderlob gebührt noch dem sehr tüchtigen Organisten Erich Seidel.

Hermann Kögler und Hans Mlynarczyk veranstalteten einen Sonatenabend, an dem außer der G-Dur-Violinsonate von Brahms zwei Sonatinen für Klavier von Kögler und die Es-Dur-Violinsonate von Rheinberger zum Vortrag kamen. Köglers Sonatinen bestechen durch die knappe und straffe Form des Aufbaus, durch die innigen Andantes und die kontrastreichen Schlußsätze. Sie verdienten, öfters gehört zu werden. Die Rheinbergersonate ist äußerlich effektvoll, bietet dem Geiger Gelegenheit zu virtuoser Entfaltung, wirkt aber, wie alle Werke des stark akademisch eingestellten Komponisten, heute schon recht verblaßt. Kögler musizierte, wie stets, mit großem pianistischen Können und beglückender Verinnerlichung. Mlynarczyk erfreute wieder durch schlackenreines Spiel, schönen Ton und kammermusikalische Delikatesse. Dr. P. Rubardt.

In der XVII. Abendmusik (Michaeliskirche), veranstaltet vom Kirchenmusikalischen Institut des Konservatoriums, gelangte diesmal „Neue Musik" zur Aufführung. Max Regers Motette op. 110, Nr. 1 „Mein Odem ist schwach", Arnold Schönbergs „Friede auf Erden" und Ernst Křeneks Cantus „Der Mensch" wurden von einem lediglich für diese Abendmusik zusammengestellten Chor gesungen. Die hervorragende Leistung des Chors unter seinem Leiter Herbert Schulze verdient die allergrößte Anerkennung. Es war ein Ereignis für Leipzig, Werke aufgeführt zu hören, die selbst beste Chöre vor kaum zu überwindende Schwierigkeiten stellen. Auch die drei geistlichen Lieder Kaminskis für Singstimme, Violine und Klarinette kamen durch Frau von Contas wohlklingenden Sopran sowie durch die umrankenden Instrumente (Violine: Ruth Meister, Klarinette: Franz Hammerla) zu voller Wirkung.

Was den Gehalt der Werke betrifft, so ist eine gewisse Negativität, die allerdings durch die Klangmittel geradezu als bedingt erscheint, nicht zu leugnen, und auch die des öfteren in tonalen Partien und Konsonanzen ausklingenden Schlüsse vermögen diesen Eindruck nicht zu verwischen. Das gilt auch für die ausgezeichnet vorgetragene (Herbert Schulze), aber nicht recht überzeugende Orgeltokkata von Kaminski. Wir müssen trotzdem sehr dankbar dafür sein, daß uns die seltene Möglichkeit geboten wurde, uns mit differenziertester, durchaus ernst zu nehmender Vokalmusik auseinanderzusetzen. J. W.

Motette in der Thomaskirche

5. u. 12. November. Orgel: Günther Ramin, Präludium, Largo und Fuge; Reger, „Phantasie" und „Intermezzo" aus der 1. Orgelsonate fis moll, op. 33. — Chor: Kurt Thomas: Psalm 137 für 2 Chöre, op. 4 (Erstauff.). — Auf dieses bedeutungsvolle Vokalwerk, das seine Urauff. s. Z. in Kiel unter GMD. Fritz Stein erlebte, soll im nächsten Konzertbericht noch etwas näher eingegangen werden.

Weitere Berichte, vor allem über das Gewandhaus, mußten bis zum nächsten Hefte zurückgestellt werden.

BREMEN. Anfang September öffnete die Oper wieder ihre Pforten. Sie bietet Aufführungen, die mit dem Prädikat trefflich nicht zu gering bezeichnet sind. Eine Verjüngung des Chors, mit Klangschönheit und Schlagkraft gepaart, geschmackvolle Bühnenbilder, künstlerisch hochwertige Solisten und ein vorzügliches Orchester machen der Vornehmheit unsrer alten Hansestadt alle Ehre. Die 50. Wiederkehr des Todestages von Hermann Goetz gab Gelegenheit, „Der Widerspenstigen Zähmung" herauszubringen. Jeder, der sich ein warmes Herz und empfängliches Gemüt gewahrt hat, wird dieses „gesungene Lustspiel" lieben müssen. Der Widerspenstigen innerlich verwandt: „Der Barbier von Bagdad". Gurlitt brachte ihn in Originalfassung sauber geschliffen heraus, daß man in dem Meere voll Schönheit, das der Partitur entströmt, baden konnte. Ein glänzendes Bühnenbild faßte im 2. Akte den Chor zu festester Geschlossenheit zusammen, so daß der Schlußgesang hinreißend wirkte. Eine von feinstem Geschmack zeugende Neuinszenierung der „Zauberflöte" durch den Intendanten Dr. Becker bei gediegener musikalischer Darstellung verdient besonders ad notam genommen zu werden, während eine Wiedererweckung der „Feuersnot" nicht zwingend schien. Interessant war Strawinskys Ballet „Pulcinella", freilich müssen sich Pergoleses Weisen manches bizarre Jonglieren gefallen lassen.

Unsere Konzertsaison setzte Anfang Oktober ein. Den fesselndsten Solistenabend boten Gottlieb Frank (Geige) und Anna Weißhaupt (Klavier) mit 3 Werken, die zum 1. Male in Bremen zu Gehör kamen. Das bedeutendste: Joseph Haas' Eulenspiegeleien für Klavier. Witz und Humor, Geist und Grazie pulst in dem technisch schweren Werke, Feuer und Kraft strahlt es aus; absoluteste Musik, die nicht von einem literarischen Vorwurf gehemmt wird. Jede der 12 Variationen ist originell und in sich zu einem meisterlichen Kunstwerke gestaltet (der Spielerin ein Bravo). Bei W. Courvoisiers Suite in D-Moll für Violine allein konnte man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß der Komponist bei unleugbarer Größe der Konzeption noch stark mit seinem Stoffe gerungen hat. Die alten Tanzformen werden gesprengt, so daß besonders in der Allemande, Courante und Giga wenig von der alten Gestalt übrig bleibt. Alle 6 Stücke stehen in D-Moll und rufen trotz fesselnder harmonischer Gestaltung eine kleine Monotonie hervor. Vielleicht stand auch der sonst treffliche Geiger noch nicht ganz über der unglaublich schweren Sonate, die jeden Violinisten reizen muß. Julius Weismanns Variationen über ein altes Ave Maria, op. 37, für Klavier und Violine treten gegen diese andern Werke etwas zurück, doch steckt auch in diesem Duo eine Fülle echter Musik, die kraftvoll gestaltet ist. Die Philharmonie mit GMD. Prof. Wendel an der Spitze wird in diesem Winter im Zeichen Beethovens stehen. 8 Sinfonien und seine sämtlichen Streichquartette durch Wendling-Klingler- und Busch-Quartett sind geplant. Walter Braunfels, der vor 2 Jahren mit seinem Te deum seine Visitenkarte abgegeben hatte und freundlich aufgenommen worden war, erschien mit „Präludium und Fuge" auf dem Programm. Das Werk, das hier erstmalig erklang, ist mehr breit als gefühlstief, intellektuell bedeutend, aber so dick instrumentiert, daß die Fuge nur als großes Getöse erscheint. Wladimir Horowitz begeisterte durch seine überragende Technik, geschmackvolle Musikalität und Prägnanz im Rhythmus, wie man sie selten findet (Liszt Es-Dur-Konzert). Über ein Konzert mit Werken von Karl Hoyer-Leipzig kann der Unterzeichnete nicht berichten, da er als Ausführender selbst mit beteiligt war. Die hiesige Tagespresse hat die Werke trefflich beurteilt. Dr. Kratzi.

DRESDEN. Im Rahmen eines Sinfonie-Konzerts der Staatskapelle brachte Fritz Busch ein Klavierkonzert in Cis-Moll von Issai Dobrowen zur Erstaufführung, der jetzt hierselbst seinen Wohnsitz nahm. Dobrowen, in unserer Stadt als begabter Dirigent, Kammermusiker und Opernspielleiter geschätzt, bestand mit seinem Werke sehr ehrenvoll. Es offenbarte ein starkes und temperamentvolles, vom Modernismus noch nicht angekränkeltes Musikertum. Mehr eine Konzert-Phantasie für Orchester und Klavier, als ein eigentliches Klavier-Konzert, trägt es einen vorwiegend improvisatorischen Charakter. Ein freies Wechselspiel zweier Themen bildet den ersten Satz, der den Einfluß der Schule Skrjabins, Rachmaninows u. a. nicht verleugnen kann und nur dadurch etwas an Wirksamkeit verliert, daß er zu weit ausgesponnen wird. Der zweite ist ein von brillanten Klavierpassagen umspieltes, außerordentlich effektvoll instrumentiertes Orchester-Scherzo von packender Wirkung. Darauf leitet ein tristanisch düstres Andante (Orchestersatz) mittels einer Improvisation des Klaviers zu Schluß-Variationen über, die den

Komponisten nicht nur als tüchtigen Kontrapunktiker zeigen, sondern auch als zum Teil witzigen Causeur. Alles in allem ein Werk, das nicht gerade Ausblicke in neue Welten eröffnet, aber überall, wo es einen so temperamentvollen und musikfesten Interpreten für den Klavierpart findet, wie es der Komponist selber ist, einer beifälligen Aufnahme sicher ist. — Als Spezialisten im Spiel für 2 Klaviere rühmlichst bekannt, konzertierten hier Irene Koch und Johannes Reichert-Teplitz auf einer Konzertreise nach Wien und Budapest begriffen, mit großem Erfolg. Sie spielten u. a. ein Scherzo, das Johannes Reichert seiner Partnerin widmete und das, ein sprühendes Capriccio, an Schwierigkeit einen neuen Rekord für das Spiel auf 2 Klavieren aufstellen dürfte. O. Schmid.

Uraufführung von Paul Hindemiths Oper „Cardillac". Als erste Uraufführung der Spielzeit 1926/27 brachte jetzt unsere Staatsoper Paul Hindemiths dreiaktige Oper „Cardillac" heraus. Fritz Busch, der den Komponisten zuerst als Opernkomponisten hierselbst mit seinem Einakter „Mörder, Hoffnung der Frauen" (Text von dem expressionistischen Maler Kokoschka) eingeführt hatte, betreute sie. Wie dieser monströse Einakter dürfte der in seiner Art nicht minder monströse Dreiakter nach einigen Aufführungen vor leeren, oder besser vor unbezahlten Plätzen im Archiv die wohlverdiente Ruhestätte finden, und man fragt sich nur: wozu solche aussichtslose Versuche an einer Bühne, die sich vor die Aufgabe des Aufbaues eines neuen Ensembles gestellt sieht? — D. h. vor eine Aufgabe, die heute noch viel schwieriger ist wie vor einem Jahrzehnt. Ich nannte den Versuch mit einer neuen Oper Hindemiths aussichtslos, weil ich mich nicht des Gedankens erwehren kann, daß über die Nichtberufung dieses Komponisten zum Musikdramatiker wohl kaum noch ein Zweifel bestehen kann. Es sei denn, es vollzöge sich ein Wunder! Man kann zu den Kammermusiken Hindemiths sich stellen wie man will — mir gefielen die neuen Proben, die ich in einem der Opernaufführung vorangegangenen Kammermusik-Abend hörte, auch nicht; sie sind mir schon zu armselig in der Erfindung — aber daß ihn seine Begabung noch am ehesten auf diesem Gebiete reüssieren lassen wird, das steht für mich fest. Den schlechtesten Dienst erweisen also Hindemith jedenfalls seine Freunde, die ihm die Meinung suggerieren wollten, er sei zum Musikdramatiker berufen, und zu ihnen gehört Franz Willens, der Verfasser des Führers zu der Oper, der im gleichen Verlag wie diese (B. Schotts Söhne, Mainz) erschien. Schon Hindemiths (natürlich „Kammer"-) Orchesterbehandlung und sein mangelnder Farbensinn beweist es, daß in ihm kein Musikdramatiker lebt. Er schreibt mehr oder weniger für einzelne konzertierende Instrumente, und wenn er nicht weiterkommt, nimmt er seine Zuflucht zu einem Fugato. Man spricht dann von „Bachschem Einfluß". Das schlimmste aber ist, daß diese Neutöner, die uns eine „neue Opern-Form" bescheren wollen, vom Gesang keine Ahnung haben. Aufgewachsen in den Überlieferungen einer Zeit, die ihr Heil viel zu ausschließlich im Instrumentalschaffen suchte — die Folge ihres Intellektualismus! — haben sie sich der Psyche des Gesanges vollkommen entfremdet, und dabei schwebt ihnen doch so etwas wie eine Rückkehr zu Händel vor! — Man lese darüber in der zitierten Schrift nach. — Hindemith macht tatsächlich stammelnde Versuche, dramatische Koloraturen zu schreiben!

Nur ein günstiges Symptom fand ich an und in dem Ganzen. Ein dunkles Gefühl der Sehnsucht, aus dem Banne dieses Intellektualismus herauszukommen. Vielleicht darf man Hoffnungen auf dieses gründen? Dann könnte man sich auch mit der Kontroverse, ob tonal oder atonal, abfinden. Die Hauptforderniss wären Intuition und Inspiration, mit anderen Worten: geniales Schaffen. Genitum, non factum, das ist das Kriterium. Das Ende führt schließlich allemal — selbst am Schlusse des Cardillac ist er das Refugium — zum versöhnenden Dreiklang.

Zum Schluß noch ein Wort über den Text und die Aufführung. Ferdinand Lion schrieb den ersteren nach E. Th. A. Hoffmanns Novelle „Das Fräulein von Scuderi". An sich kein schlechtes Buch, was die Idee anlangt, die Gestalt des Goldschmieds, der alle Käufer seiner Werke mordet, um sich wieder in ihren Besitz zu bringen, zu idealisieren, ihn das Opfer eines Künstlerwahns werden zu lassen. In dichterische Form gebracht ein Buch, das einen romantisch gestimmten Komponisten wohl hätte anregen können. Aber wie diesen Neutönern die „Abkehr vom Musikdrama" (Wagner) Programm ist, so auch die von der Romantik überhaupt. — Die Aufführung, für die Raffaelo Busoni, der Sohn Ferruccios, die Bühnenbilder entworfen und Issai Dobrowen als Regisseur einspringen mußte, bedeutete begreiflicherweise einen Akt der Selbstverleugnung für die Sänger, vor allem die Solisten (Robert Bung, Grete Nikisch, Claire Boradi). — Der Chor, der unter Pembaur einen Sondererfolg hatte, kam vergleichsweise besser weg. Die meiste Befriedigung aber dürfte noch Fritz Busch vom artistischen Standpunkt aus am orchestralen Part gehabt haben. O. Schmid.

DÜSSELDORF. Während die Städt. Musikvereinskonzerte mit lang bewährtem Musikgut volltaktig den Konzertwinter eröffneten — Bach, Mozart, Bruckner —, bei deren Interpretation GMD. H. Weisbach sich wieder als jugendlich zufassender, die intuitiven musikalischen Gesichte leuchtend enthüllender Stabmeister und — Gedächtnis-

phänomen dokumentierte, brachte das erste große Orchesterkonzert zwei Uraufführungen: Ernst Tochs neues Klavierkonzert und Paul Graeners „Gotische Suite". Der Toch erwies sich als großangelegte, virtuos gekonnte, teils kühn fortschreitende, teils in klanglich impressionistischen Bahnen verweilende Arbeit. Dissonante Härten stellen an das Ohr oft unerträgliche Ansprüche. Im ersten Satz gewinnen formal-strengere Bindungen lebhafteres Interesse, während der zweite dem Klavier dankbare, ornamentale Aufgaben zuweist. Das Schlußrondo ist ein turbulentes, effektvolles Stück, in dem groteske Geister ihr karnevalistisches Spiel treiben. Man wird freilich den Eindruck einer mehr gewollten denn gemußten Tat, die jedenfalls in dem Formgebiet des Klavierkonzerts ein nicht geringes Ereignis bedeutet, nicht los. Beifall und Widerspruch stritten sich um die Aufnahme. Begabung konnte man Toch wieder attestieren, aber auch die Notwendigkeit der Klärung und Sammlung. Eine mehr rückwärts gerichtete Welt zeigte die „Gotische Suite" Graeners. In der viersätzigen Folge interessiert besonders der aparte Marsch und die solide, kontrapunktische Struktur des Ganzen. Auch ihm war Weisbach wie dem Klavierkonzert, das W. Gieseking phänomenal bewältigte, ein hingebender Anwalt.

Die Oper ist ebenfalls ernsthaft tätig. „Freischütz", „Rosenkavalier", „Mignon", „Martha", „Carmen" wurden gründlich szenisch aufgefrischt. Zu diesem Repertoir gesellte sich als erste Neuheit des Winters Janaceks anderorts schon oft gespielte Volksoper „Jenufa". E. Suter.

KIEL. Reichsdeutsche Uraufführung der finnischen Volksoper „Oesterbottner" von L. Madetoja.

Die Unterdrückung finnischen Eigenwesens durch russische Machtwillkür bildet den tragischen Konfliktsstoff der im Volksleben verankerten dreiaktigen Handlung. Sie ereignet sich etwa um 1860 in der Grenzprovinz „Oesterbotten". Die Gegenspieler Jussi Harri und russischer Amtmann finden schließlich bei einem letzten Zusammenstoß durcheinander den Tod. Als lyrische Gegengewichte sind zwei Liebespaare eingeführt. Die spannend zugespitzte Entwicklung erfährt durch rhythmisch bewegte Volksszenen gut angelegte Fermaten. Hierbei sowohl als bei den Liedern und Duetten der Liebespaare sind national-finnische Volksweisen und -tänze thematisch bestimmend gewesen. Schwermut und Ernst und andererseits ausgelassene Fröhlichkeit des Volkscharakters sprechen auch sonst aus der Musik Madetojas. Wagner (in den Vorspielen) und d'Albert (bei den Ausbrüchen der dramatischen Höhepunkte) sind anregende Vorbilder gewesen. In zurückhaltender aber doch prägnanter Weise werden die Hauptpersonen leitmotivisch eingeführt und begleitet. Trotz der urwüchsigen Kraft des Ausdrucks wahrt die satztechnisch klare Musik ein wohltuendes Maß an Vornehmheit. Der Intendanz des Kieler Stadttheaters darf man zu der Entdeckung dieser guten Oper, die zugleich wertvolles skandinavisches Kulturgut erschließt, gratulieren. Der von dem Komponisten persönlich miterlebte große Erfolg gründete sich zugleich noch auf die hervorragende Qualität der Aufführung, die musikalisch von H. Stange und szenisch von Gen.-Intendant G. Hartmann geleitet wurde. Paul Becker.

Oberschlesisches Musikleben.

Der Konzertwinter hat diesmal mit besonders kräftigem Schwung eingesetzt. An Fülle der Darbietungen wird kein Mangel sein, da zwei Konzertdirektionen uns mit guter Musik versorgen wollen: das Musikhaus Cieplik und die Oberschles. Konzert- und Vortragsgesellschaft, beide in Beuthen. In den paar Wochen hörten wir bereits namhafte Künstler: die Geigerin Edith Lorand, mit bezauberndem Ton, die aber dem obstinaten Charakter der Bachschen Chaconne nicht gerecht werden konnte, das Gewandhaus-Quartett, auch mit dem neuen Cellisten in homogener Zusammensetzung, die ausgezeichnete Sängerin Siegrid Onegin, eine wahre Künstlerin, vollkommen in Beherrschung ihrer Stimmittel, vollkommen im durchseelten Vortrag, Richard Tauber, einen Sänger von gleichfalls hohen Qualitäten, hier und da jedoch zu selbstherrlich, und schließlich Frédéric Lamond, den berühmten Beethovenspieler.

Der Singverein Beuthen brachte unter Musikdirektor Jaschke eine mustergültige Aufführung der H-Moll-Messe. Diesem Chor kann nichts mehr unmöglich sein, die größten Werke der Chorliteratur hat er bereits hinter sich.

Die Vereinigten Städtischen Bühnen (Intendant Eugen Felber) wollen in diesem Winter noch mehr Orte bespielen als im vorigen Jahre, und ihre Tätigkeit bis weit nach Polnisch-Oberschlesien hinein ausdehnen. Die Oper hat in dem ersten Kapellmeister Karl Friedrich und dem Oberspielleiter M. v. Ilinsky ausgezeichnete Stützen. Von den bisher gegebenen Opern (Figaros Hochzeit, Maskenball, Waffenschmied und Carmen) ragte besonders Figaros Hochzeit hervor, die eine durchaus stilechte Aufführung erfuhr. J. Reimann.

ZEITZ. Die Konzertsaison wurde diesmal von der „Freien Volksbühne" mit einem warm aufgenommenen Kammermusikabend des Schachtebeck-Quartetts aus Leipzig eröffnet, bei dem man Augusta Schachtebeck-Sorocker als ausgezeichnete Kammermusikspielerin kennenlernte. Lobenswerte Aufführungen kamen auch im „Konzertverein" zustande: ein Konzert des Berliner Domchors und ein Violinabend Hans Basser-

manns. Über die Leistungen des Berliner Domchors herrschte wohl nur eine Stimme der Anerkennung; denn solchen vorbildlichen Gesang haben wir hier lange nicht vernommen. Gleichfalls aber auch nicht ein so abgeklärtes, glanzvolles Violinspiel wie dasjenige von Bassermann. Meisterleistungen stellten die Wiedergabe der G-Moll-Sonate von Bach und des Violinkonzerts D-Dur von Tschaikowsky dar. Ein Ereignis besonderer Art war der von der hiesigen Singakademie im Verein mit dem verstärkten städt. Orchester unternommene Max Reger-Abend. Ein Wagnis, und — wenn auch nicht in allen Teilen gelungen — doch eine Tat, die auf alle Fälle einen Markstein in der Musikpflege unserer Stadt bedeutet. Allerdings hätten Chor und Orchester noch einer weiteren beträchtlichen Verstärkung bedurft; auch erwies sich die Michaeliskirche zur Entfaltung von so gewaltigen Klangfluten als viel zu klein. Aber doch war der Gesamteindruck ein zwingender, überwältigender. Dies gilt vor allem von dem am Schlusse dieses Abends vorgetragenen 100. Psalm. Was der junge, talentvolle Kapellmeister Glück aus Leipzig aus Chor und Orchester herauszuholen wußte, war erstaunlich und verdient volle Anerkennung. Der Gewinn dieser Aufführung besteht in der Feststellung der Tatsache, daß Regers Kunst auch hier Boden gewonnen und eine aufnahmefähige, verständnisvolle Gemeinde sich errungen hat.

Rudolf Winter.

ZWICKAU. Dem Vorgange verschiedener Musikstädte folgend, hat der sehr tüchtige Kantor P. Kröhne aus der von ihm geleiteten „Quartettvereinigung" (M. Ch.) und der Damenvereinigung einen Kammerchor gebildet, der den Hauptwert im Gegensatz zu den großen Chorvereinigungen in der gründlichen musikalischen Schulung des einzelnen Mitgliedes sucht, und nur auf relativ wenigen aber interessierten und wirklich stimmbegabten musikalischen Sängern bestehen soll, um höheren künstlerischen Leistungen allzeit fähig zu sein. Ein genauer Plan der Ausbildung ist ausgearbeitet. M. K.

AUSLAND:

BUDAPEST. An dem Weltfeste des heil. Franz v. Assisi beteiligte sich auch das ungarische Opernhaus zu Budapest mit einem Abend. Ein ungarischer Tondichter, Hugo Beretvás, hatte über den heiligen Franz ein Oratorium geschrieben, das nunmehr auf der Bühne des Opernhauses zur Uraufführung gelangte. Als die Klänge der Orgel anhuben, erblickte man auf der Bühne gleich einem andächtig-naiven, praerafaelitischen Bilde die Mitwirkenden als Nonnen und Ordensbrüder inmitten eines Klostersaales. Rechts und links befanden sich zwei Nischen, in der einen der Heilige selbst, in der andern die heil. Klara. Später entfaltet sich auch in der Höhe ein Vorhang und hinter einem goldenen Nebel von Schleiern werden die Gestalten des Erlösers und der Jungfrau, umringt von Engeln, sichtbar. Das Ganze gleicht einem mittelalterlichen Mysterium. Die Musik ist eine ernste, vornehme Arbeit, voll Inspiration, die wirklich schöne, schwungvolle und poetische Partien aufweist. Ein so starkes, umfassendes Talent besitzt der Tondichter jedoch nicht, daß er die nahezu $3^1/_2$ Stunden währende, mächtige Komposition vollkommen einheitlich zu gestalten imstande gewesen wäre. Auch die Stilreinheit ist nicht durchweg gewahrt. Beretvás' Schreibweise ist von Natur aus konservativ: er tut daher unrecht, daß er ab und zu ganz unbegründet die Modernen nachahmt. Als wesentlicher Fehler tritt noch hinzu, daß breit aufgebaute Chöre von polyphoner Wirkung so gut wie ganz fehlen. Die Ariosos sind warm und voll Schwung, die Rezitative jedoch zu überschwenglich und wirken besonders gegen das Ende des Werkes ermüdend. Die Aufführung selbst unter Bernhard Tittel war eine vorzügliche. J. Fligl.

LENINGRAD. Die bevorstehende Philharmoniesaison wird im Zeichen einer neuen Proletarisierung stehen; damit will gesagt werden, daß im Durchschnitt alle Konzerte in finanzieller Hinsicht einem jeden Besucher gleicherweise zugänglich sein werden. Daß die neue Politik der Philharmonie auch wirklichen Anklang bei dem Leningrader Publikum gefunden hat, beweisen die schon gänzlich ausverkauften 32 Abonnementskonzerte (4 Abonnements je zu 8 Konzerten). Wenn man bedenkt, daß der Große Saal der Philharmonie (ehem. Adelssaal) über 2500 Menschen aufnehmen kann, ist es gewiß, daß die Direktion der Philharmonie einen richtigen Kurs genommen hat und ihre Konzerte im nächsten Jahre nicht leer bleiben werden. Ein besonderer Beethovenzyklus unter Otto Klemperer, bei Mitwirkung Schnabels und Poljiakins, ist von der Direktion schon in Aussicht genommen. Auch findet am 100. Todestage Beethovens im Großen Saale eine Festversammlung statt, wobei der Volkskommissar A. Lunatscharsky zur Eröffnung der Beethovenfeiern die Festrede halten wird.

Außerdem finden Sonntags nachmittags noch 8 Konzerte für die Hochschulen zu verminderten Preisen statt, 8 Konzerte mit freiem Eintritt sollen in den Umgegenden Leningrads speziell für die Arbeiterschaft von der Philharmonie veranstaltet werden, und weitere 3 Konzerte finden an großen Revolutionsfeiertagen statt. Im Programm der obenerwähnten Abonnementsabende steht für die S. U. eine Reihe von Erstaufführungen: Mahler (Das Lied von der Erde, 8. Sinfonie), Bruckner (7. u. 8. Sinfonie), Schönberg (Peleas und Meli-

sande), Pfitzner (Violinkonzert), auch kleinere Werke von Strawinsky, Prokofieff, Miaskowsky u. a. Klassische Werke fehlen in diesem Jahre fast gänzlich. Für die Leitung der Abonnementsabende wurden Kleiber, Stiedry, Knappertsbusch, B. Walter, Klemperer, Suk u. a. verpflichtet.

Im „Kleinen Saal" der Philharmonie findet eine Reihe Kammerkonzerte statt, wobei in diesem Jahr der Versuch gemacht wird, auch die jüngeren Künstler zu Worte kommen zu lassen. Das Glazunoff-Quartett ist wieder zu 20 Quartettabenden verpflichtet worden — vorgesehen ist ein Beethoven- und ein Taneieffzyklus. Außerdem sind von der Direktion zwei besondere Solistenabende mit Sergei Prokofieff und A. Borowsky in Aussicht genommen. J. Zander.

* * *

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Das X. Deutsche Sängerbundesfest wird vom 19. bis 23. Juli 1928 in Wien abgehalten werden.

Für das 7. Donaueschinger Kammermusikfest, das im Juli nächsten Jahres stattfindet, können Kammermusikwerke jeder Art und Besetzung bis 1. Februar 1927 eingereicht werden.

Das nächstjährige Tonkünstlerfest des Allgem. Deutschen Musikvereins wird, einer Einladung dieser Stadt folgend, in Krefeld stattfinden.

Vom 2.—5. Dezember findet in Münster i. W. das III. Cäcilienfest zugleich als I. Händelfest der Händelgesellschaft statt. In den Chor-, Orchester und Kammermusikkonzerten werden u. a. mitwirken: Günther Ramin, Dr. V. Wolff, A. La Roche (Basel), Frieda Dierolf, Prof. Gg. A. Walter und Prof. Albert Fischer.

Die Stadt München hat die Neue Bachgesellschaft eingeladen, das Deutsche Bachfest 1927 in München abzuhalten.

Eine Bachfeier in Gleiwitz

veranstalteten der dortige ev. Kirchenmusikverein unter dem Kantor und Organisten Max Schweichert gemeinschaftlich mit dem Collegium musicum, dessen Gründer und Leiter Franz Kauf ist. Die Feier begann mit einem liturgischen, zu Bachs Zeiten üblichen Festgottesdienst in der ev. Kirche. Der musikalische Teil enthielt liturgische Stücke von Vopelius und die Motette „Sei Lob und Preis mit Ehren" von J. S. Bach. Daran schloß sich in der Aula der Mittelschule ein Vortrag über Bach und seine Bedeutung für deutsches Geistesleben. Der Abend brachte dann in einem prächtig gelungenen Kirchenkonzert Chöre von Bach, Schütz, Textorius, Orgelwerke von Bach und die Sonate G-Moll für 2 Violinen von Händel. Ein Kammermusikabend beschloß die Feier, bei dem gleichfalls Werke von Bach, ferner von Händel und die 3. Sinfonie Friedrich des Großen zur Aufführung gelangten. Als Solisten waren an beiden Tagen erfolgreich tätig: Maximilian Hennig (Violine), Magda Krause (Violine), Rudolf Opitz (Orgel), Lotte Buchholz (Klavier), Elisabeth Bernert (Klavier). Die Veranstaltung war eine nicht hoch genug einzuschätzende Kulturtat im Osten unseres Reiches, die den Veranstaltern alle Ehre machte. —m.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Vom 3.—7. Okt. fand in Brieselang unter Leitung von Fritz Jöde und Dr. Fritz Reusch die I. Hochschulwoche der Musikantengilde statt. Von den zahlreichen stattgehabten Vorträgen seien erwähnt: Heinrich Kaminski: Die Kirchentonarten als Wurzeln der Musik, Hermann Erpf: Musiktheorie von heute, Ludwig Weber: Neue Harmonik, Fritz Jöde: der Chorgesang, Dr. Hans Mersmann: Vokale Polyphonie im 16. Jahrh., Dr. Friedr. Blume: Heinr. Schütz und die protestant. Kirchenmusik. Weitere Vorträge waren von Ekkehart Pfannenstiel, Dr. Fr. Reusch, Hilmar Höckner, Dr. Herm. Reichenbach und Pfarrer Friedr. v. Baußnern. An der Aussprache „über Grenzen und Möglichkeiten einer gegenwärtigen Musikpflege" beteiligte sich u. a. Rudolf Schulz-Dornburg mit dem Thema „Jugend und kommende Musik" und Herm. Erpf mit „Unsere Stellung zur Fachmusik". —

Unter Leitung von Obermusiklehrer Edgar Rabsch-Plön und Dr. Hans Hoffmann-Kiel fand in Plön (Holstein) vom 16.—21. September die 1. Schleswig-Holsteinische Jugendmusikwoche statt. Im Mittelpunkt der Veranstaltung standen Chorübungen unter Prof. Fritz Jöde und Dr. Fritz Reusch, ein Konzert des Bläsertrios der Kieler Oper und die Aufführung einer Sonate für 5stimmiges Streichorchester mit Cembalo von Diederich Becker sowie zweier Choralintraden von Michael Altenburg. J. L.

Im Rahmen des Wiener Musikpädagog. Verbandes wurde eine gesangswissenschaftl. Vereinigung gegründet, die durch Zusammenfassung möglichst aller Musikpädagogen eine Klärung der Gesangsprobleme und damit eine möglichst einheitliche Basis für den Gesangsunterricht schaffen will.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die österreichischen Tonkünstler ernster Richtung haben sich zu einer Vereinigung zusammengeschlossen, die ohne Unterschied der Richtung ihren wirtschaftschaftlichen und künstlerischen Interessenschutz übernehmen soll unter dem Namen „Verein schaffender Tonkünstler". Den Ehrenvorsitz hat Richard Strauß übernommen.

Die niederösterreich. Landesregierung hat in Wien die Vereinigung der österreich. Musiklehrerschaft als gesetzliche Zwangsorganisation aller staatl. geprüften Musiklehrer Österreichs errichtet.

In München hat sich eine Wilhelm-Mauke-Vereinigung gebildet, die sich um die Verbreitung des Lebenswerkes des in München lebenden Tondichters Wilh. Mauke bemühen will.

Der Reichsverband Deutscher Orchester und Orchestermusiker hat im Verlag des „Orchesters" zwei Orchester-Statistiken erscheinen lassen, die über Anstellung, Dienst und Besoldung der einzelnen Orchester genau Auskunft geben.

Der St. Michaelis-Kirchenchor zu Hamburg (Leiter: Prof. A. Sittard) veröffentlicht seinen 12. Jahresbericht, in dessen Anhang sämtliche im letzten Konzertjahr aufgeführten Werke verzeichnet sind.

Der Bund deutscher Orchestervereine (Liebhaberorchester) hielt im Oktober in Mainz eine Vertreterversammlung ab, auf der u. a. die Unterstützung und Herausgabe wertvoller, für den Verein geeigneter Orchesterwerke beschlossen wurde. Der nächste Bundestag findet im Oktober 1927 in Berlin statt.

Die Berliner Ortsgruppe der Max Reger-Gesellschaft ist aufgelöst worden.

In Prag hat sich eine Gerhard v. Keussler-Gesellschaft gebildet, die zum Zweck die Förderung des Schaffens von K. und die Verbreitung seiner Werke hat. Im Ausschuß der Gesellschaft befinden sich: Dr. Erich Steinhard, Hofrat Dr. Bach, Dr. Paul Nettl und Rechtsanwalt Dr. Otto Adler, Prag, Přikopy 19, an welch letzteren Anmeldungen zu richten sind.

PERSÖNLICHES

Geburtstage und Jubiläen:

Prof. Hugo Grüters, Bonn, feierte unlängst seinen 75. Geburtstag. Grüters hat sich um das Musikleben Bonns, an dessen Spitze er nahezu 25 Jahre stand, hochverdient gemacht.

Am 2. November beging der bekannte Berliner Musikhistoriker Geheimrat Prof. Dr. Oskar Fleischer seinen 70. Geburtstag. Fleischer war ursprünglich Philologe, studierte dann aber unter Spitta in Berlin Musikwissenschaft, wo er sich auch habilitierte. Seit 1925 lebt er in Ruhestand. Zu seinen Verdiensten ist die vortreffliche Einrichtung und Katalogisierung der Königl. Sammlung alter Musikinstrumente in Berlin zu zählen, sowie die Gründung der Internationalen Musikgesellschaft. Sein wissenschaftlicher Ruf gründet sich vor allem auf die Erforschung der Neumen.

Der Komponist und Dirigent August Scharrer in Nürnberg beging vor kurzem seinen 60. Geburtstag. Von 1900—04 wirkte es als 2. Dirigent des Kaim-Orchesters und von 1904—07 als Dirigent der Berliner Philharmoniker. Als Komponist hat er eine Oper, „Erlösung", eine Sinfonie, Orchester- und Vokalwerke geschaffen.

Friedrich Hegar, der Nestor der schweizer Komponisten, feierte am 11. Oktober seinen 85. Geburtstag.

Todesfälle:

† In Dresden die nahezu 88jährige Jenny Kretschmer, die Gattin des bekannten Opern- u. Männerchorkomponisten Edmund Kretschmer († 1908). Vor ihrer Vermählung Sängerin am Dessauer Hoftheater, betätigte sich die Verstorbene in späteren Jahren als Gesangslehrerin.

† Kammersänger Helge Nissen zu Kopenhagen, einer der bekanntesten dänischen Wagnersänger.

† Geheimrat Prof. Dr. Berthold Litzmann, der bekannte Münchener Literarhistoriker und Verfasser der grundlegenden Biographie „Clara Schumann, ein Künstlerleben, nach Tagebüchern und Briefen", im Alter von 69 Jahren.

† Am 2. November in Leipzig Thomas Hagedorn im Alter von 55 Jahren. Der Verstorbene, Oberlehrer für Gesang, war ein sehr beachtlicher Komponist streng cäcilianischer Richtung, ein gebürtiger Süddeutscher und einstiger Schüler von Haberl in Regensburg. Vor allem ist seine „Gralsmesse" zu nennen, die, auf Motive aus dem „Parsifal" aufgebaut, ziemliche Verbreitung gefunden hat und finden wird. Auch kleinere, Manuskript gebliebene Oratorien entstammen Hagedorns Feder, wie er sich auch auf dem Gebiet des Männerchorgesangs — der Leipziger Lehrergesangverein führte öfters Chöre von ihm auf — bewegte.

† Kammersänger Joseph Schwarz, der ausgezeichnete Bariton, im 46. Lebensjahr.

Berufungen u. dergl.

— Kapellmeister Heinz Bongartz unter 168 Bewerbern zum Kapellmeister der Landeskapelle Meiningen.

— Dr. Erich H. Müller als Dozent für Musikwissenschaft an das Pädagogium der Tonkunst (Direktor Prof. O. Urbach) in Dresden.

— Der Dirigent der Sommerkonzerte des New Yorker Philharmonischen Orchesters, Willem van Hoogstraten, welcher im Winter als Musikdirektor in Portland, der Hauptstadt des Staates Oregon U. S. A., tätig ist, wurde in Anerkennung seiner Verdienste um die Entwicklung des dortigen Musiklebens von der staatl. Universität Oregon anläßlich ihres 50jährigen Bestehens zum Ehrendoktor der Musik ernannt, womit diese Universität erstmalig die Würde eines Ehrendoktors verlieh.

— Robert Hernried als Lektor für Musikgeschichte an das Sternsche Konservatorium in Berlin.

— Kammersänger Curt Taucher für weitere 5 Jahre an die Dresdener Staatsoper.

— Prof. Jaques Stückgold als Lehrer für Gesang an die Hochschule für Musik in Berlin.

— Prof. Alfred Sittard ist auf den großen Erfolg seiner Januarkonzerte hin von der Russisch-Philharmon. Gesellschaft zu einer zweiten Serie von Orgelkonzerten in Moskau und Leningrad eingeladen worden.

— Willi Krümmling als Lehrer für Oboe an die Hochschule für Musik in Stuttgart.

— Der Violinist Ernst Glaser als 1. Konzertmeister des Bremer Philharmon. Orchesters.

— Musikdirektor Rudolf Groß zum Leiter der Kapellmeisterklasse an das Sternsche Konservatorium in Berlin.

— Wilhelm Heuß, bisher in Wiesbaden, zum Lehrer an die Hochschule für Musik und Organisten an der Stadtkirche in Sondershausen.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

— Auch eine Beethoven-Ehrung! Nachdem zu dem Berliner Beethovendenkmal-Wettbewerb 8 hervorragende Berliner Bildhauer eingeladen worden waren, teilt das Preisgericht der Stadt Berlin auf Grund der eingereichten Entwürfe mit, daß keiner derselben „der Ehrung Beethovens in Berlin" voll gerecht werde und „ein neuer allgemeiner Ideenwettbewerb mit Namensangabe" zu empfehlen sei. Indessen ist bei diesem ergebnislosen ersten Experiment das nette Sümmchen von 24000 M. draufgegangen, das als Unkostenersatz an die aufgeforderten 8 Bildhauer ausgezahlt werden mußte. — Und dabei laufen allein in Berlin hunderte armer Musiker herum!

— Das Weiterbestehen der Kieler Oper ist infolge wirtschaftl. Schwierigkeiten in Frage gestellt. Mit ihr würde die Provinz Schleswig-Holstein ihr einziges Operninstitut einbüßen.

— Ein unlängst in Jena stattgefundener Kompositionsabend von Herm. Ambrosius brachte folgende Werke: Trio für Flöte, Viol. u. Bratsche A-Moll (Urauff.), Sonate für Flöte und Klavier D-Dur und Klaviertrio As-Moll.

— Kurt Kerns Klaviersextett (für Klarinette, Horn, Streichtrio und Klavier), das vom Gewandhausquartett zur Uraufführung gebracht wurde, ist nunmehr, nach zahlreichen, erfolgreichen Aufführungen, auch vom Dresdner Tonkünstlerverein zur Erstaufführung angenommen worden.

— Das Akadem. Orchester der Universität Berlin veranstaltete unter Leitung von GMD. Ernst Praetorius und unter Mitwirkung von Prof. Gg. Kulenkampff in der letzten Oktoberwoche eine Ostmarken-Fahrt (Königsberg, Tilsit, Insterburg, Allenstein, Elbing, Schneidemühl und Danzig). Auf dem Programm standen Werke von Beethoven, Wagner, Brahms, Bruckner und dem aus Elbing stammenden Gg. Vollerthun (Vorspiel z. 3. Akt von „Island-Saga").

— Ernst Reinsteins „Thema, Variationen und Fuge" und „Andante assai, quasi una fantasia", beide für Viol. u. Klavier, wird Emma Baum in der Hamburger Musikhalle zur Erstauff. bringen.

— Kapellmeister Max R. Albrecht-Dresden hat die Komposition einer abendfüllenden Oper „Neros Ende", Text von Paul Rollf, vollendet.

— Zum 100. Todestag Beethovens will der Musik- und Sangesbund Wien eine Tonhalle mit einem Fassungsraum von über 10000 Personen und etwa 4000 Mitwirkenden, verbunden mit einem Musiker- und Sängerheim errichten. Ein Baugrund von ca. 36000 qm wurde bereits von der österreich. Regierung zur Verfügung gestellt.

— Jón Leifs hat, nach seiner sehr erfolgreich verlaufenen Nordlandtournee mit den Hamburger Philharmonikern, eine Anzahl isländischer Volkslieder für das staatl. Phonogramm-Archiv der Berliner Hochschule für Musik phonographisch aufgenommen.

— In Rußland wie auch in Amerika sucht man gegenwärtig vermittels von Preisausschreiben angestrengt nach einer neuen Nationalhymne. Die Amerikaner haben ihren „Yankee doodle" satt und auch den Sowjet-Russen scheint allmählich die in mehrfacher Beziehung klägliche Melodie der „Internationale'" auf die Nerven zu gehen.

— Walter Niemann gab in der Coburger Gesellschaft für Literatur und Musik mit großem Erfolg einen Klavierabend aus eigenen Werken.

— Hindemiths „Cardillac" wird im Laufe dieser Spielzeit an etwa 30 in- und ausländischen Bühnen zur Aufführung kommen. Motto: Je genieloser eine Zeit, um so stärker der Kultus mit Zeitgrößen!

— Prof. Dr. Hermann Keller (Stuttgart) gab in Breslau und in der Tschechoslowakei Orgelkonzerte mit historischen Programmen (von Frescobaldi bis Reger und Kaminski) mit bedeutendem Erfolg.

— Von den Motetten der St. Nikolaikirche in Flensburg (Leitung Rich. Liesche) verdienen die beiden ersten dieses Konzertjahrs besondere Erwähnung. Die eine war dem Gedächtnis Regers gewidmet, während die andere als Paul Gerhardt-Gedenkfeier das geistliche Lied Gerhardts in Vertonungen von J. S. Bach, Ebeling, Crüger, Mergner, E. Fromm, A. Heuß u. A. Mendelssohn zur Aufführung brachte.

— Am Landestheater in Gotha gelangte Rob. Hernrieds Neubearbeitung der Wolfsschluchtszene im Freischütz zur reichsdeutschen Uraufführung. Es handelt sich hier um die Ersetzung des Dialogs durch Seccorezitative, wodurch Samiel zur Baßpartie wird. Hand in Hand damit ging eine vollkommen neue szenische Ausgestaltung, die von dem üblichen Spukwesen Abstand nahm und trachtete, das Übernatürliche aus den Formationen des Gebirges u. a. erstehen zu lassen.

— Irene Koch und Johannes Reichert haben mit ihren exquisit ausgearbeiteten Vorträgen auf zwei Klavieren auf einer Konzertreise in Westfalen starke Erfolge erzielt.

Mitteilungen des Verlages an die Leser

Nachdem nunmehr mit dem Dezemberheft der Jahrgang abgeschlossen ist, stellen wir denjenigen unserer Leser, die sich gerne um die Ausbreitung der Z. f. M. verdienstlich machen wollen, kostenlos eine Anzahl Hefte dieses Jahrgangs zu Werbezwecken zur Verfügung. Bei dieser Gelegenheit sei auch all denen, welche im Laufe dieses Jahres der Zeitschrift neue Freunde zuführten, herzlicher Dank gesagt.

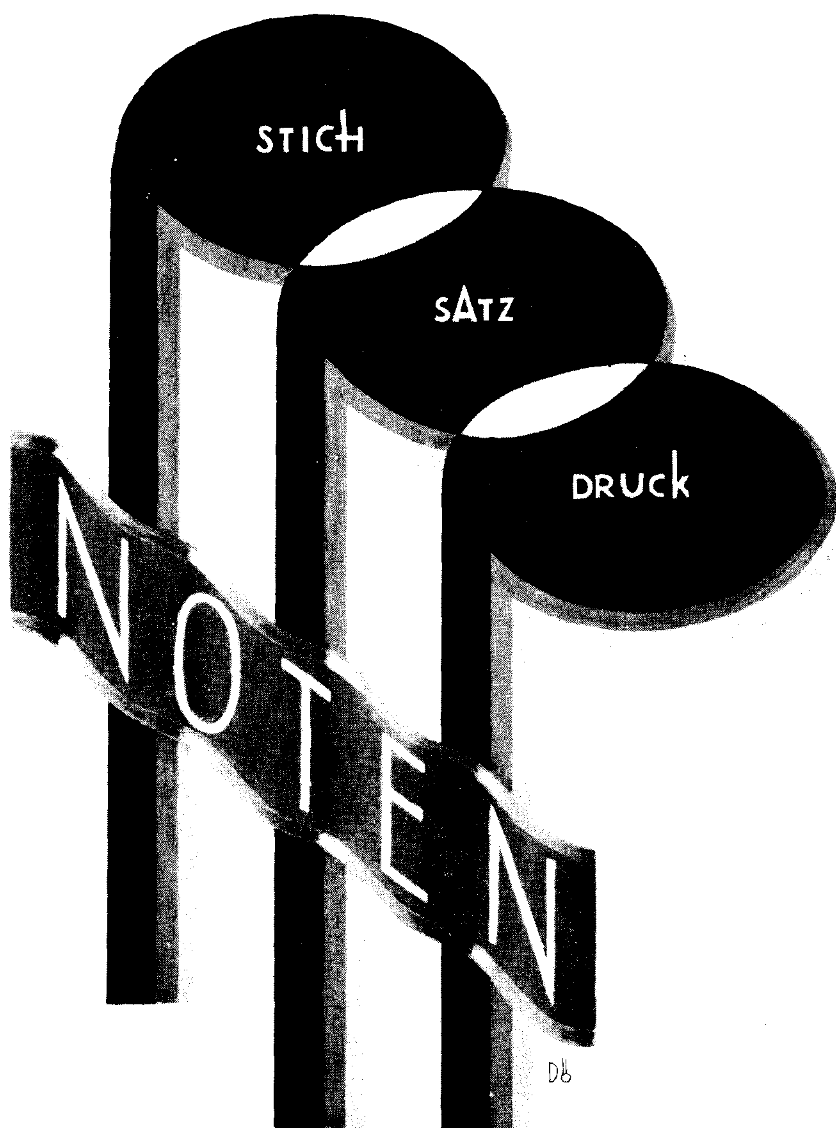
Eine Werbe-Prämie für die Gewinnung von mindestens 5 Jahres-Abonnenten haben wir bereits schon am Anfang des Jahres ausgesetzt. Da sie nunmehr zur Verteilung gelangen soll, bitten wir die in Frage kommenden Leser um Angabe der im Jahre 1926 gewonnenen Jahres-Abonnenten.

Taschenkalender: Wie alljährlich überreichen wir unseren Lesern, zugleich mit herzlichem Glückwunsch zum neuen Jahr, den Taschenkalender der Z. f. M. (weitere Exemplare können auf Wunsch nachgeliefert werden.)

Einbanddecke für den Jahrgang 1926: Wir können liefern, entweder:

		Porto	Porto
1 Ganzjahrsdecke mit einem Fach für die Musikbeilagen	M. 1.50	Inld. M. —.20	Ausld. M. —.35
oder 1 Ganzjahrsdecke . . . . M. 1.40 und 1 Sonderdecke für die Musikbeilagen . . M. 2.—	„ 3.40	„ „ —.30	„ ca. „ —.60

Der Einfachheit halber bitten wir, den Bestellungen die Beträge beizufügen.


STICH
SATZ
DRUCK
NOTEN



Romain Rolland

Kunstbeilage zur „Zeitschrift für Musik“. Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.
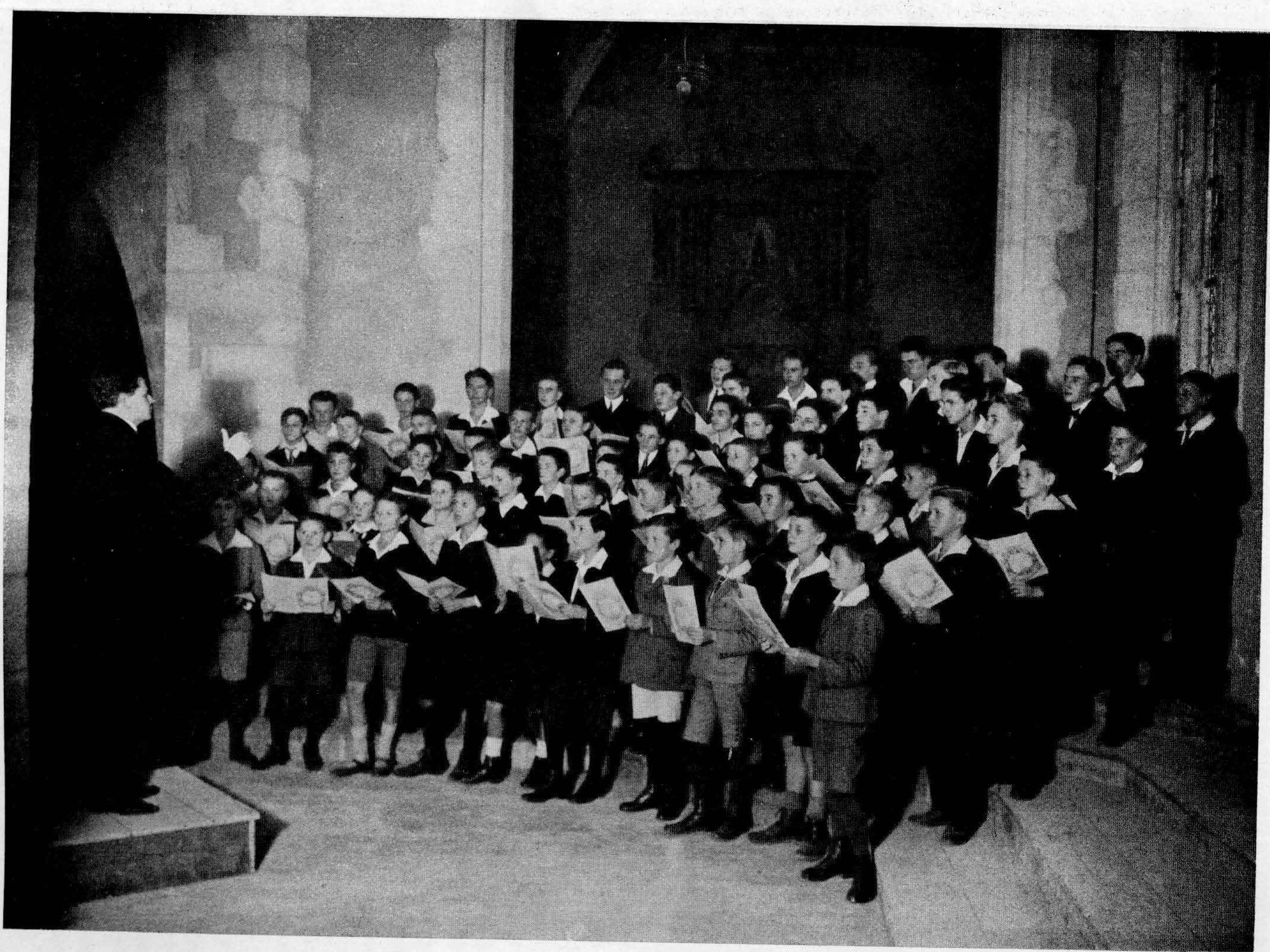


Jean Sibelius

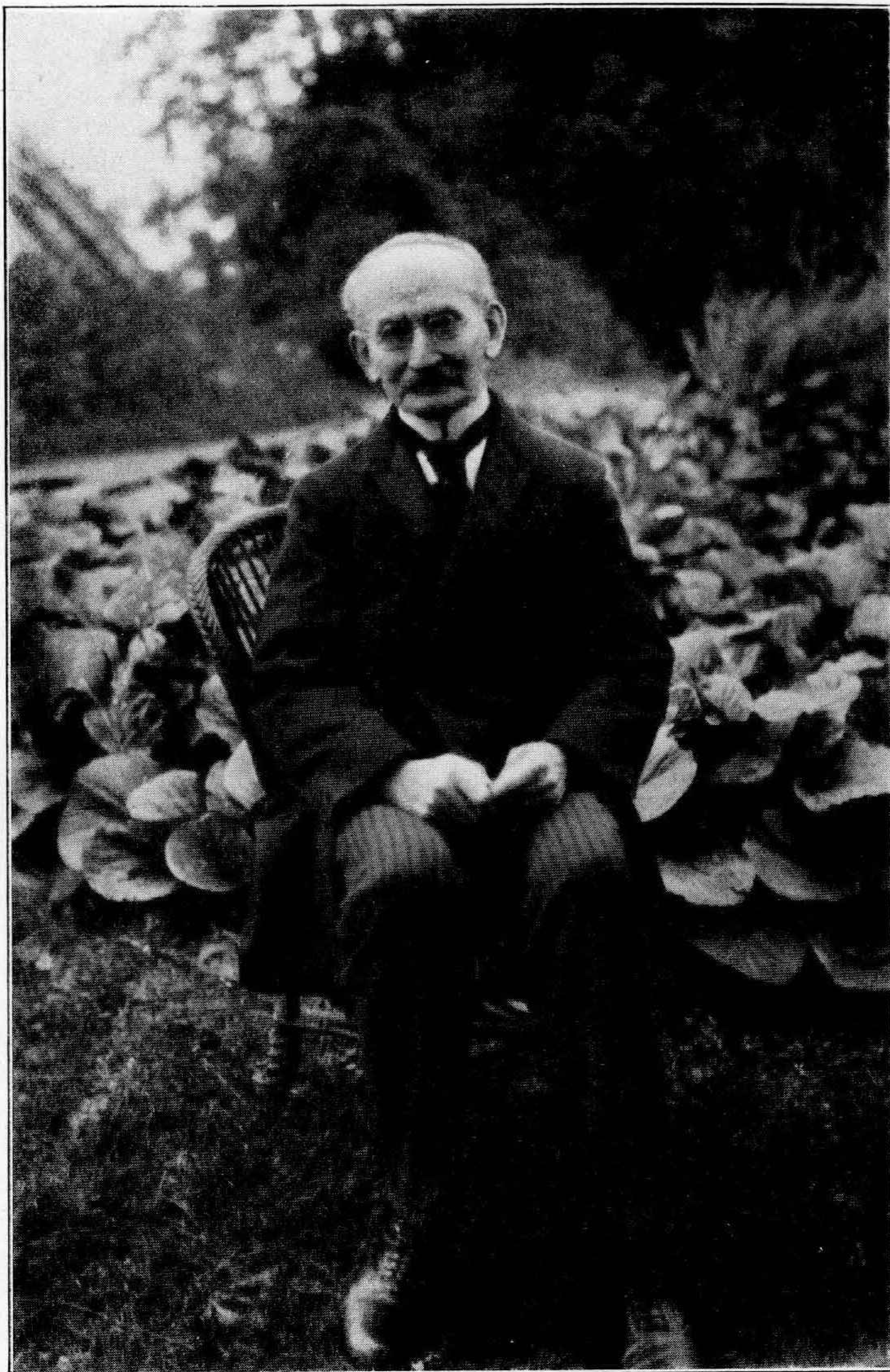


Heinz Schüngeler

Kunstbeilage zur „Zeitschrift für Musik". Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg



Die Siebenbürgener Thomaner

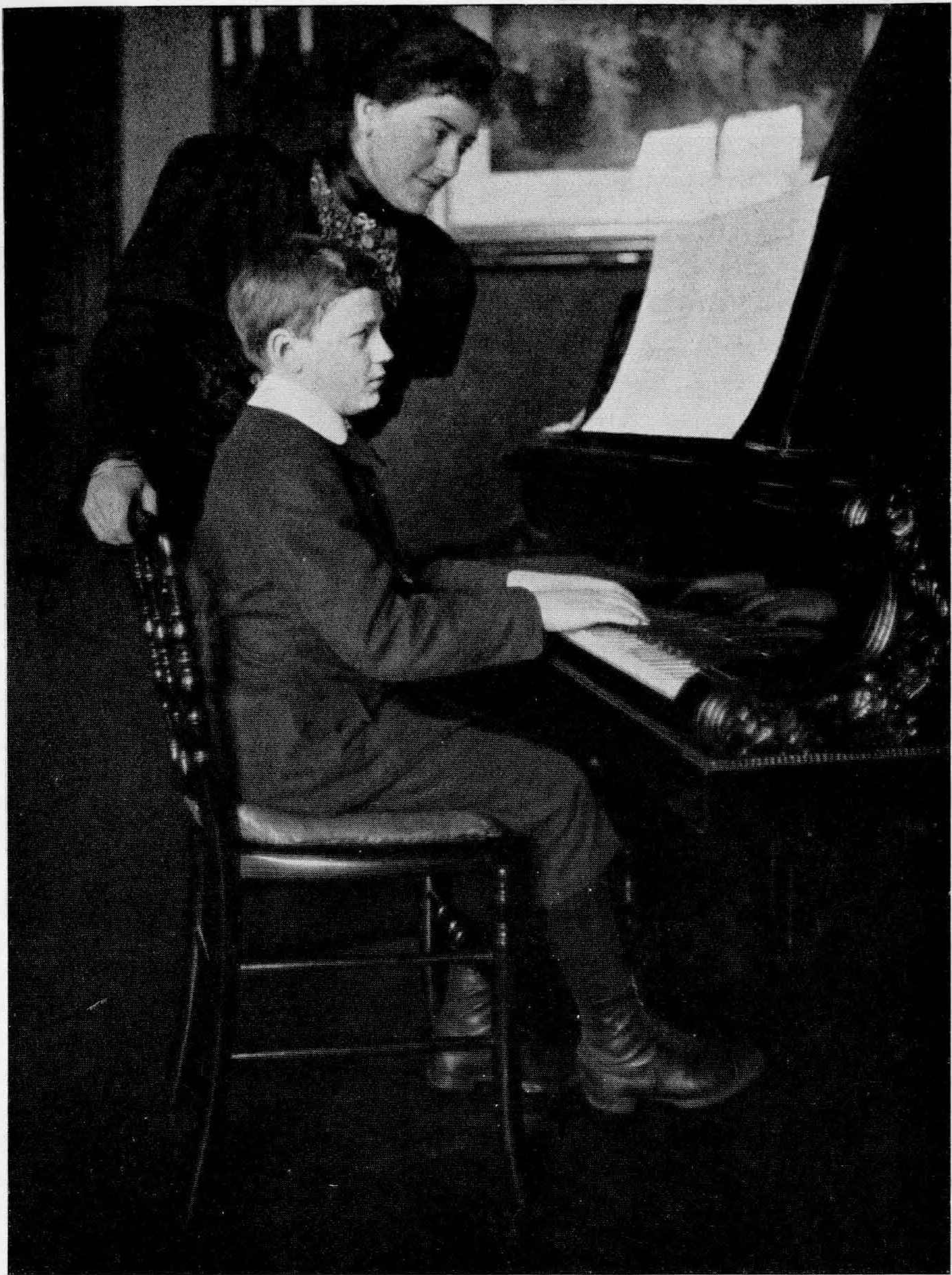


Richard Buchmayer

Kunstbeilage zur „Zeitschrift für Musik". Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg



Albert Payne
Der Erfinder der kleinen Partitur-Ausgaben
† 1921



Camilla Landi und Wilhelm Backhaus
beim Studium

Kunstbeilage zur „Zeitschrift für Musik". Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg





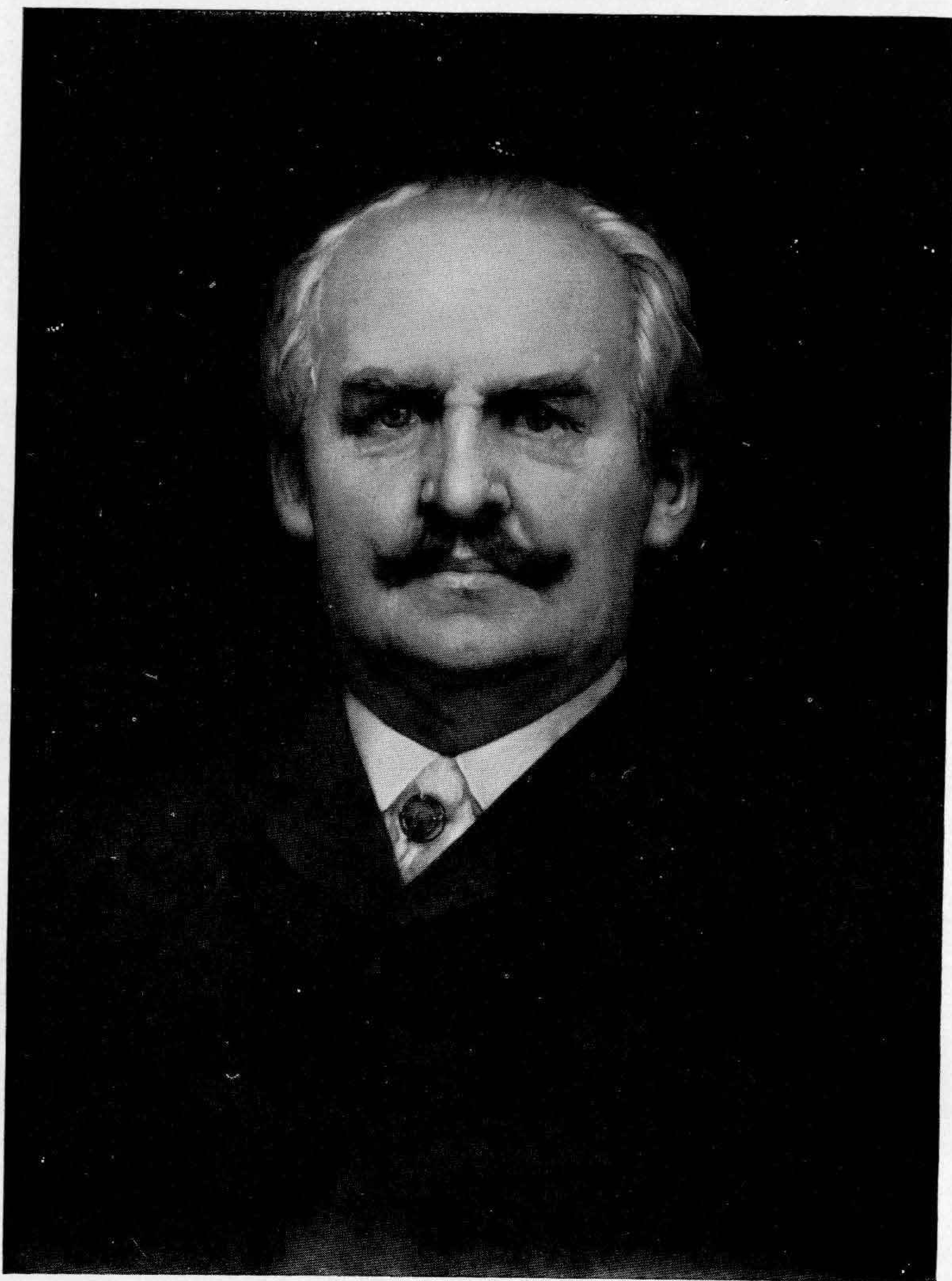
Rudolf Stuckenbrock

* in Pyrmont am 1. April 1835, † in Berlin-Friedenau am 28. April 1909



Carl Maria von Weber

Kunstbeilage zur „Zeitschrift für Musik". Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg



C. BECHSTEIN.



Hermann Suter
† den 22. Juni 1926

Kunstbeilage zur „Zeitschrift für Musik". Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg

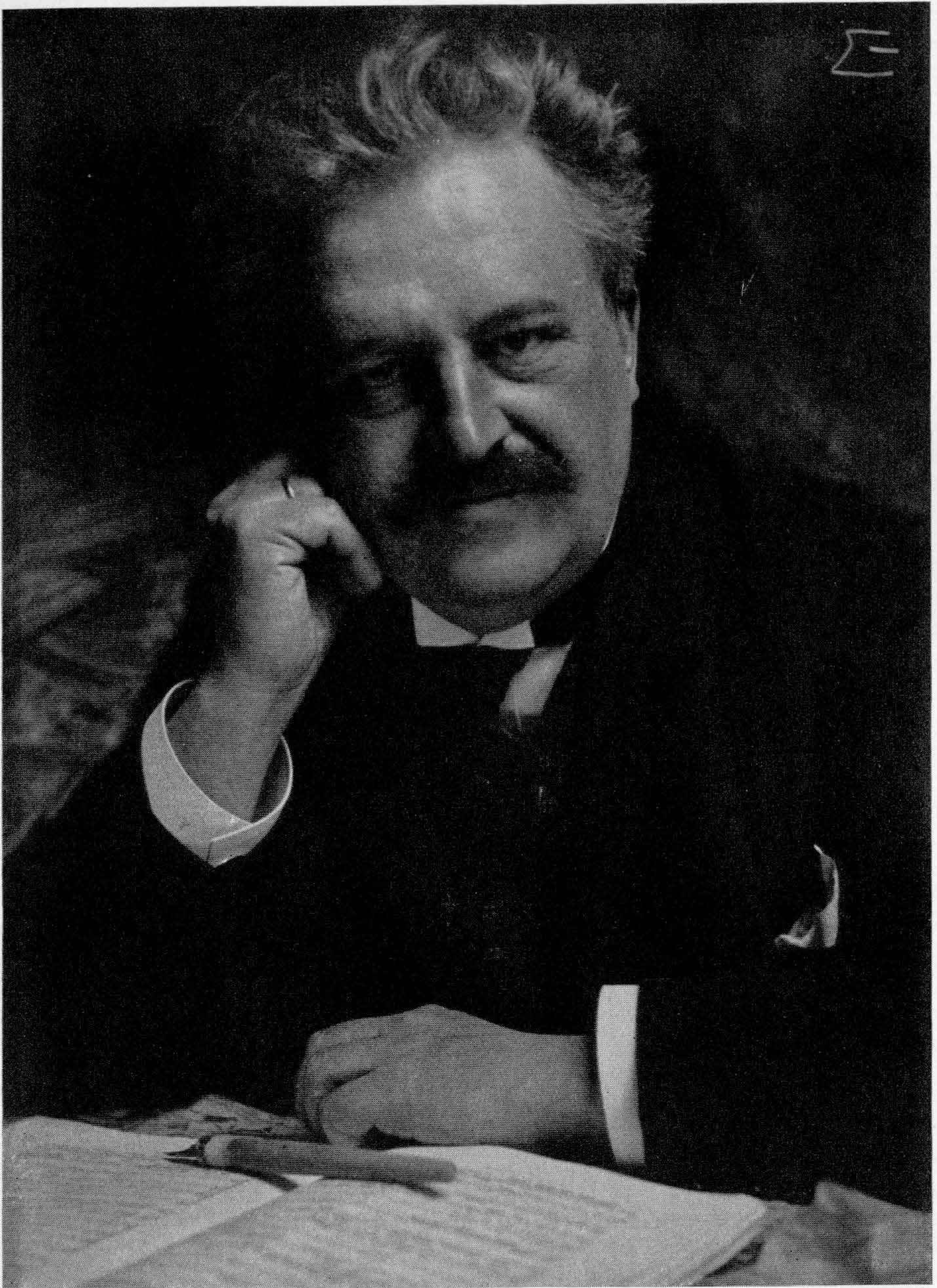


Herman Berkowski
mit dem von ihm erfundenen Polyphonbogen



Robert Schumann
mutmaßliches Jugendbildnis

Kunstbeilage zur „Zeitschrift für Musik". Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg



Otto Singer

Berühmte Kreuz-Kantoren



Gottfried August Homilius



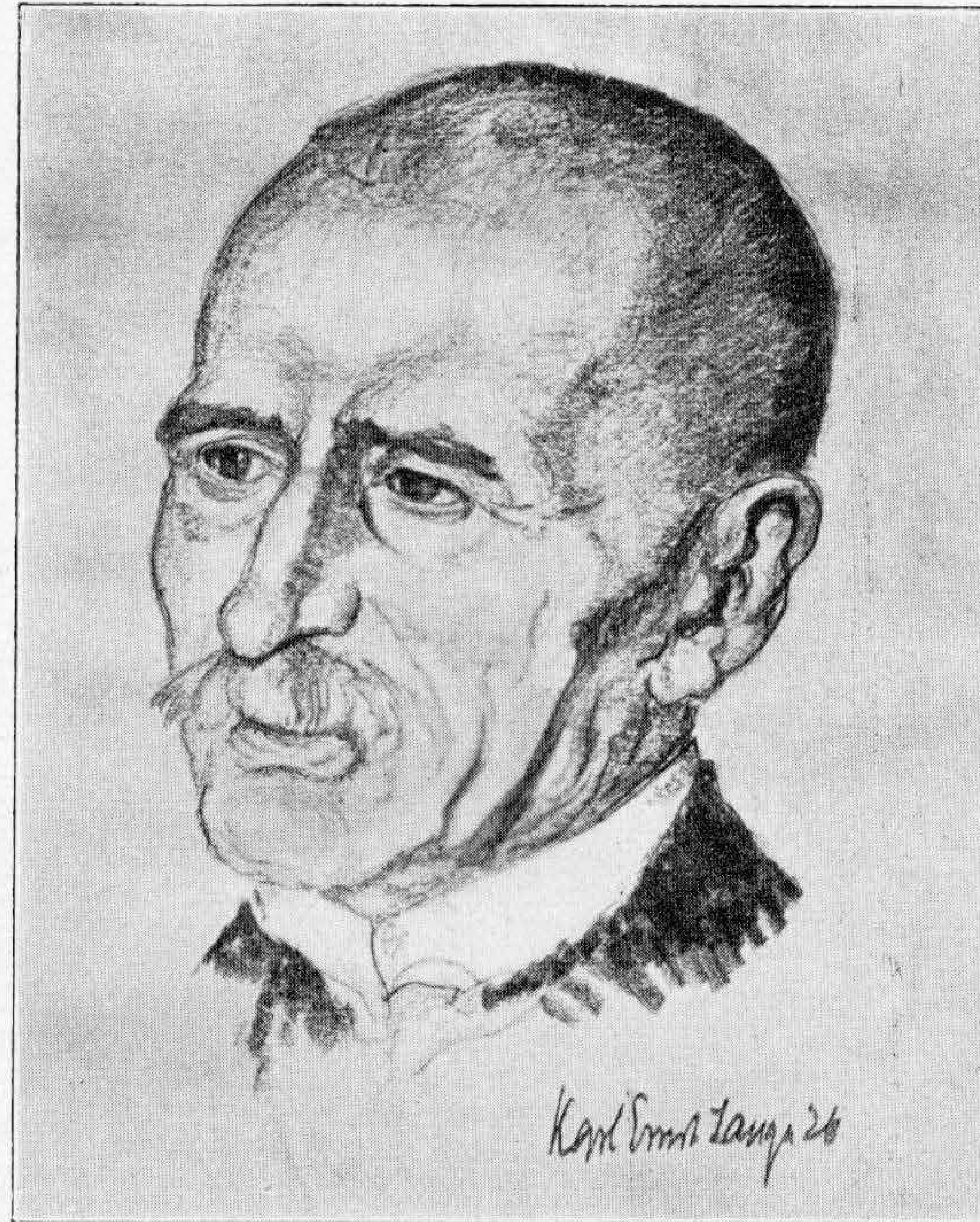
Julius Otto

Kunstbeilage zur „Zeitschrift für Musik". Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg



Prof. Otto Richter

Der jetzige Kreuz-Kantor



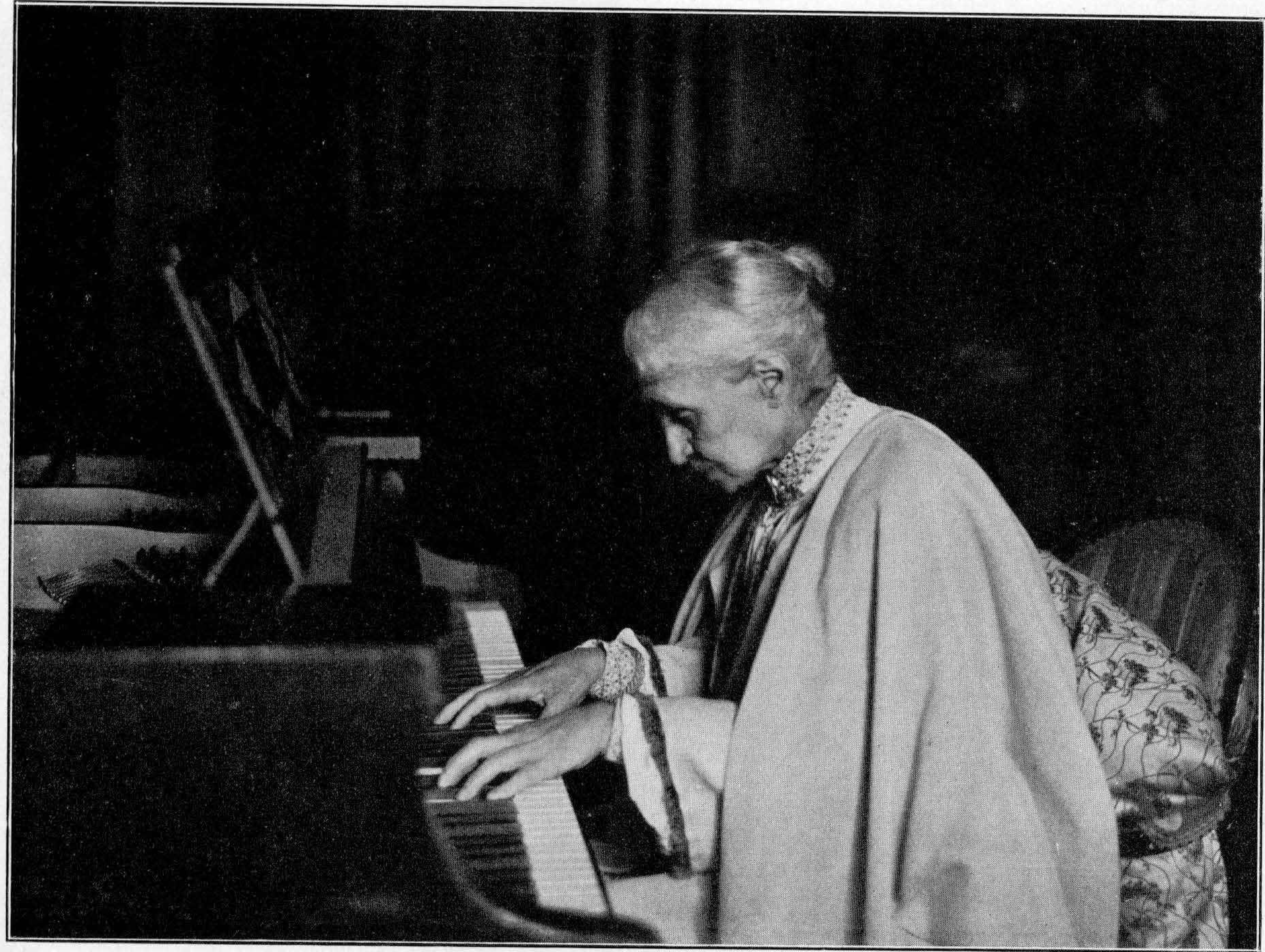
Martin Kreisig

Begründer des Schumann-Museums in Zwickau
(geboren 8. September 1856)



Ella von Schultz-Adaiewsky
in jüngeren Jahren

Kunstbeilage zur „Zeitschrift für Musik“. Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg



Ella von Schultz-Adaiewsky
im Alter

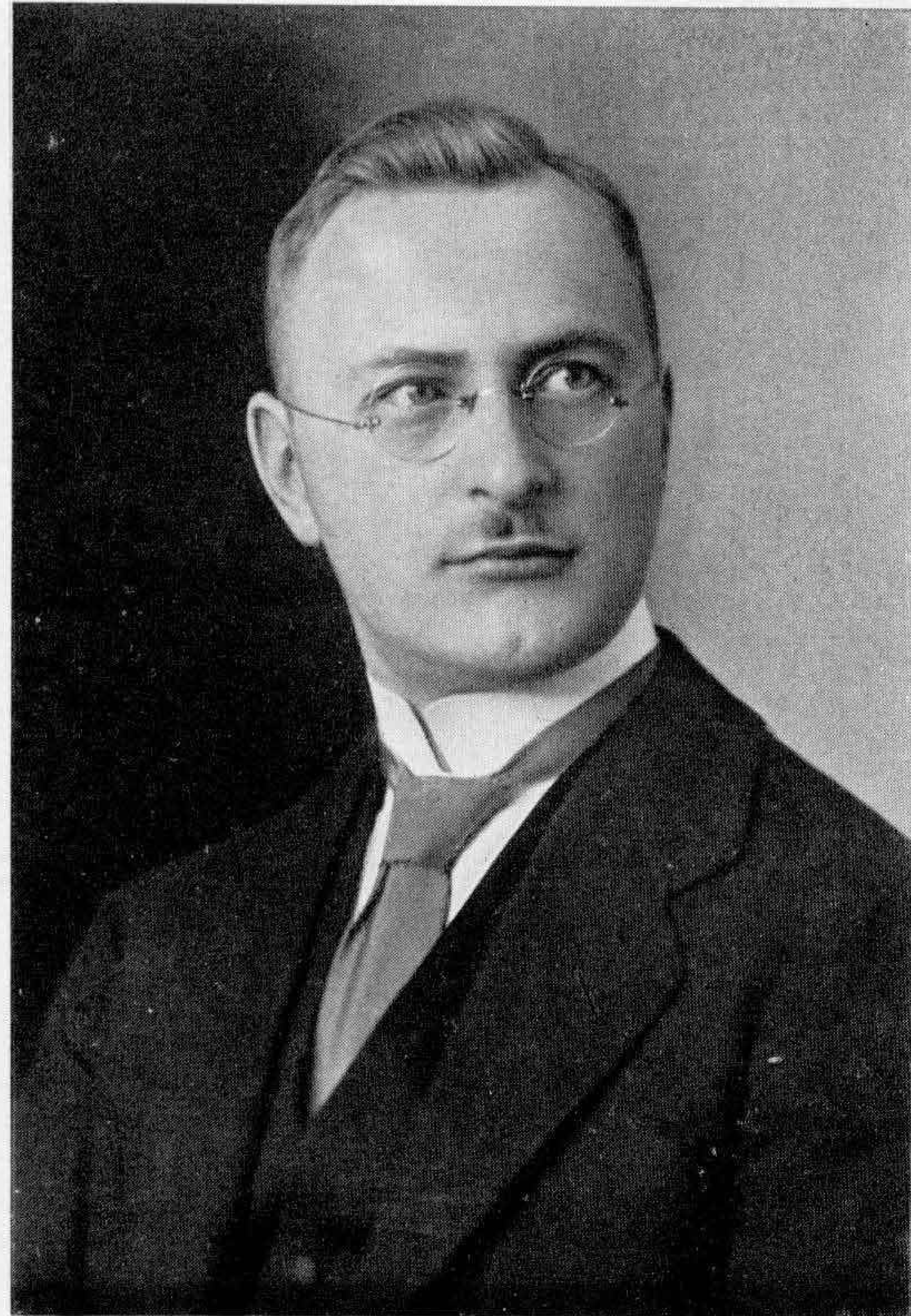


Max Pauer

Phot. Hoenisch, Leipzig

Kunstbeilage zur „Zeitschrift für Musik". Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg

Jüngere Leipziger Komponisten



Phot. Hoenisch, Leipzig

Hermann Ambrosius



Phot. Hoenisch, Leipzig

Günter Raphael und Kurt Thomas